

ALEXANDRA KOENIGUER

sous la direction de

DANIÈLE MÉAUX

AUTOUR DU ROMAN-PHOTO DE LA LITTÉRATURE DANS LA PHOTOGRAPHIE

LES OBJETS DE MARIE-FRANÇOISE PLISSART ET BENOÎT PEETERS



THÈSE DE RECHERCHE EN ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART
Université Jean Monnet, Saint-Étienne
Centre d'études et de recherches sur l'expression contemporaine—CIERC
2013

Légende des illustrations de couverture

Photographies de Marie-Françoise PLISSART extraites de

Photographie 1 :

Fugues, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p.21

Photographie 2 :

Droit de regards, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.81

Photographie 3 :

Prague, Un mariage blanc, Paris, Autrement, 1985, p.70

Photographie 4 :

Le Mauvais œil, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 19

Photographie 5 :

Aujourd'hui. Suite photographique, Zelhem, Arboris, 1993, p.15

THÈSE DE RECHERCHE en Esthétique et sciences de l'art

Présentée par Alexandra KOENIGUER

en vue d'obtenir le grade de Docteur
de l'université de Saint-Étienne

date de soutenance : le 06 septembre 2013

Titre :

**AUTOUR DU ROMAN-PHOTO
DE LA LITTÉRATURE DANS LA PHOTOGRAPHIE**

LES OBJETS DE MARIE-FRANÇOISE PLISSART ET BENOÎT PEETERS

Membres du Jury

Danièle MÉAUX

Professeur des Universités, Esthétique, sciences de l'art
Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

Jan BAETENS (rapporteur)

Professeur des Universités, Lettres modernes, études culturelles
Université de Leuven (Louvain)

Jean-Pierre MONTIER (rapporteur)

Professeur des Universités, Littérature
Université Rennes 2

Jean-Claude CHIROLLET

Maître de conférences HDR, Esthétique, philosophie de l'art
Université Marc Bloch, Strasbourg

Itzhak GOLDBERG

Professeur des Universités, Esthétique, sciences de l'art
Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

**Université Jean-Monnet, Saint-Étienne
Centre d'études et de recherches sur l'expression contemporaine
CIEREC EA 3068**

RÉSUMÉ

Ce travail propose de revoir l'histoire du roman-photo, de mettre en lumière la nature profondément narrative du médium photographique, et de (re)considérer la place de la littérature dans ce dernier.

Le roman-photo semble être un espace privilégié pour faire cohabiter photographie et littérature. Pourtant, par-delà son qualificatif, qui semble induire une nécessaire relation à la littérature, le roman-photo est surtout un objet narratif. Il est une romance, une forme romanesque, mais le considérer comme un objet littéraire, ou paralittéraire, constitue généralement un écueil à son analyse.

Il existe cependant une autre forme de roman-photo, qui n'obéit pas aux règles du genre, et qui relève de problématiques proprement littéraires. Si des auteurs comme Plissart et Peeters revendiquent bien ce qualificatif à propos de *Fugues*, *Droit de regards* ou *Le Mauvais œil*, leurs ouvrages ne sont toutefois pas tant des romans-photos que des objets photoromanesques. Ils se situent au croisement de plusieurs pratiques. Ce travail a donc consisté à mettre en lumière la nature profonde de ces productions, et a conduit, pour cela, à convoquer d'autres références, et à construire une autre filiation. Il s'agit notamment de reconsidérer les rapports de la littérature et de la photographie (littérature illustrée/photolittérature/cinéroman), en mettant plus spécifiquement en évidence, les influences de la littérature sur le processus photographique.

TITLE AND SUMMARY

*About Photo-Novels. The Influences of Literature in Photography.
The Objects of Marie-Françoise Plissart and Benoît Peeters*

This work proposes to review the history of photonovel, to highlight the deep narrative nature of the photographic medium, and to (re) consider the part of literature in the latter. Photonovel seems to be a privileged space to make cohabited photography and literature. Yet beyond its epithet, which seems to induce a necessary relationship to literature, photonovel is primarily a narrative object. It is a novelistic form, but regarded it as a literary or para-literary object, takes usually the analysis to fail.

*However, there is another form of photo-novel, which does not obey the rules of the genre, and which is actual literary issues. If authors Plissart and Peeters claim this qualifier for *Fugues*, *Droit de regards* or *Le Mauvais œil*, their works are however not so much the photonovels than photonovelistic objects. They are located at the crossing of several practices. This work, therefore, consisted of highlighting the profound nature of these productions, and has led, for this, to propose other references, and to build another parentage. These include reconsider the relations between literature and photography (illustrated literature /photo-literature/cine-novel), highlighting more specifically, the influences of literature on the photographic process.*

DISCIPLINE

Esthétique et Sciences de l'art (photographie)

MOTS-CLÉS

Roman-photo, photographie, photographie narrative, narration, littérature, photolittérature, Nouveau Roman, paralittérature.

Photonovel, photography, narrative photography, narration, literature, photoliterature, Nouveau Roman, para-literature.

Remerciements

Ce travail a bénéficié du concours de nombreuses personnes. Je tiens avant tout à remercier le Professeur Danièle Méaux pour son implication et sa volonté de faire aboutir ce travail. Sa direction générale autant que son attention au moindre détail, ont largement contribué à la réalisation de ce mémoire.

Je remercie également le Professeur Jan Baetens pour sa bienveillance et ses nombreux conseils qui m'ont permis de repenser l'orientation de mes recherches ; qu'il soit encore remercié de m'avoir encouragée à rencontrer Danièle Méaux.

Mes remerciements vont également à Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters qui ont su se rendre disponibles, et partager leurs informations et leurs références ; ce travail leur doit beaucoup.

Je remercie enfin le Professeur Claude Frontisi qui a accompagné ma formation de chercheuse, et qui a vu naître ce sujet.

Un travail de thèse dépend également de la bonne volonté des bibliothécaires. À ce titre, je remercie tout particulièrement l'équipe de la Bibliothèque de la Maison Européenne de la photographie, Paris. Henri, Damien, Sarah, Emmanuel : leur connaissance du fonds et leur envie de la communiquer, m'ont à plus d'un égard, été précieuses.

Merci également au personnel de la Bibliothèque des littératures policières (BiLiPo), Paris V, pour m'avoir autorisée à reproduire les pages de *La Folle D'Itteville*.

À ceux et celles qui ont traversé ce travail, sans toujours réaliser la trace qu'ils lui ont imprimé : Cécile Camart, Bertrand Clavez, Itzhak Goldberg, Bernard Goy, Monique Sicard.

À Michel Courant, collectionneur passionné de romans-photos.

Un grand merci à tous les proches qui m'ont soutenue, encouragée, accompagnée dans ce travail de très longue haleine, qui se sont beaucoup questionnés mais n'ont pas douté... étonnamment...

Et tout particulièrement à mes relecteurs, conseillers et amis:

Caroline Tron-Carroz (également photographe à ses heures)

Claire Le Thomas (même si nous ne sommes pas toujours d'accord...)

Cyril Thomas (remarques, conseils... et livres : qu'il sache ici que je garde tout)

Élise Lebreton (qui m'a serrée de très près)

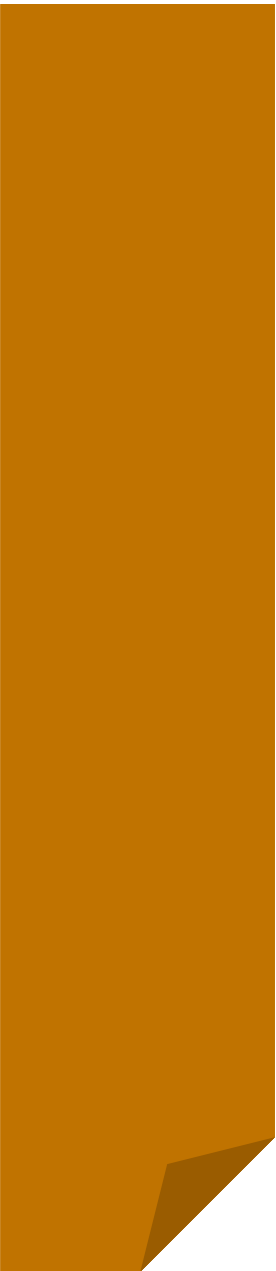
François Kson (qui n'a jamais manqué de poser les questions qui fâchent ...)

Une mention spéciale à Frédéric Haesevoets, pour nos virées bruxelloises sur les traces de *Fugues* et *Droit de regards*.

Je remercie enfin mes parents, pour leur soutien sans faille.



Table des matières



INTRODUCTION	20
UN NOUVEAU GENRE DE ROMAN-PHOTO ?	23
LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE : POUR QUEL ROMAN ?	26
I. LE ROMAN-PHOTO : HISTOIRE D'UN GENRE À PART. DES ORIGINES AUX ANNÉES 80	33
A. LE ROMAN-PHOTO : DÉFINITION D'UN GENRE	37
1. Le roman-photo sentimental	37
a. Genre, sous-genres, codes	37
b. Un objet de presse	39
1) Un objet consommable	39
2) Une diffusion à succès	41
c. Les contraintes normatives	42
1) Un support astreignant	43
2) Le respect des règles	43
3) La permanence des personnages	44
4) La fin heureuse	45
2. Du roman-photo au photoroman	47
a. Les dénominations du genre	47
b. Enjeu terminologique	49
c. Les alibis du roman-photo	54
B. ROMAN-PHOTO : UN PROBLÈME DE RECONNAISSANCE	60
1. Les problèmes du genre	60
a. La marque de l'arrière-garde	60
b. Un genre pauvre	63
1) Une narration pauvre	63
2) La pertinence de l'invraisemblable	64
c. Roman-photo et divertissement	65
d. Un genre féminin ?	67
2. Le roman-photo : un objet paralittéraire ?	72
a. De la sous-littérature à la paralittérature	72
b. Une apparence de paralittérature	74
c. Une assimilation contextuelle	76
3. Roman-photo et autres genres	79
a. Bande dessinée : les limites du modèle	80
1) Un modèle incontournable	80
2) Le roman dessiné : entre bande dessinée et roman-photo	81
3) La matière comme enjeu	85
b. Cinéma : les limites du modèle	91
1) Au-delà de l'apparence du cinéma	92
2) Le cinéroman : une influence biaisée du cinéma	96
C. LE DISPOSITIF PHOTOROMANESQUE : DU SENS DE L'ESPACE	105
1. L'espace du verbe	105

a.	Le sens de la lecture.....	106
b.	La forme visuelle du texte.....	108
1)	Une construction de l'oralité.....	108
2)	La mise en espace du dialogue.....	109
3)	Les variables typographiques.....	110
4)	Formes et sens du phylactère.....	111
2.	Place du texte et incidences sur l'image photographique.....	112
a.	AUTOUR de l'image photographique.....	112
1)	Typologie.....	112
2)	La notion de paratexte.....	114
3)	Du paratexte au para-photographique.....	116
b.	SUR l'image photographique.....	119
1)	Dispositif.....	119
2)	Texte et pouvoir.....	121
c.	DANS l'image photographique.....	122
1)	L'appartenance à l'image.....	122
2)	Particularité de la matière photographique.....	123
d.	Perspectives théoriques.....	126
1)	Le statut photographique de l'image photoromanesque.....	126
2)	Le roman-photo comme iconotexte.....	128
3)	L'interstice.....	132
4)	De la possibilité d'une image sans texte.....	134
	DÉCLIN ET DÉCLINAISONS D'UN GENRE : LE TOURNANT DES ANNÉES 80.....	137
1.	Une concurrence télévisuelle.....	137
2.	Roman-photo populaire : amorce d'un déclin.....	138
II.	DES OBJETS PHOTOROMANESQUES.....	33
A.	MARIE-FRANÇOISE PLISSART & BENOÎT PEETERS. CORRESPONDANCE : L'OBJET D'UNE RENCONTRE.....	145
1.	Des pratiques croisées.....	145
a.	Une construction en alternance : photographie.....	145
b.	Une construction en alternance : textes.....	149
2.	Objet d'une rencontre.....	153
a.	Un objet de correspondances.....	154
b.	Organisation photographique et cryptogramme.....	157
c.	Un objet sous influence : Correspondance et La Bibliothèque de Villers.....	162
d.	Entre formalisme et mystère.....	169
3.	Un univers photolittéraire en marge du livre d'artiste.....	171
B.	LES ÉDITIONS DE MINUIT ET LE ROMAN-PHOTO.....	176
1.	Fiction en image : <i>Chausse-trappes</i>	176
a.	Un air de roman-photo.....	177
b.	Un objet narratif.....	178
c.	Un objet cinématographique.....	182

d.	Un objet d'édition : Stratégie paratextuelle.....	184
1)	Pour le roman-photo	186
2)	Chausse-trappes : l'initiateur	187
2.	<i>Fugues</i> , un roman-photo moderne	188
a.	Du choix du roman-photo	188
1)	Contexte éditorial	188
2)	Préparation et scénario	190
b.	Une construction moderne	195
1)	Une histoire par personnage	195
2)	La narration mise en forme.....	199
c.	Pour un désamorçage des genres	208
1)	Les objets du polar	208
2)	Des références détournées.....	212
3)	Une filature photographique	220
d.	Une réussite en demi-teinte	224
3.	<i>Droit de regards</i> , au-delà du roman-photo	227
a.	Histoire d'un parti-pris	228
1)	Une proposition silencieuse.....	228
2)	Le choix du philosophe	230
3)	Texte et conséquences	234
a)	Une lecture de Derrida	234
b)	Une référence obligatoire.....	236
c)	La proposition derridienne	240
b.	À la recherche du texte	242
1)	<i>Droit de regards</i> : un titre qui en dit long	242
2)	Une narration au cœur de la langue	244
a)	Histoire sans parole	244
b)	Une affaire de traduction	246
c)	Des personnages sans nom.....	249
c.	Construction narrative	251
1)	la succession des images.....	252
a)	L'image dans l'image.....	252
b)	Le déclencheur photographique	255
c)	De l'instant photographique à l'image photographique	256
2)	Dispositifs et contraintes	259
a)	Un principe géométrique	259
b)	Une chronologie complexe	261
c)	Une circulation.....	265
3)	Objets photographiques et indicateurs narratifs	270
a)	Les accessoires.....	270
b)	Le motif du damier et le jeu de dames dans <i>Droit de regards</i>	273
4.	D'autres objets photoromanesques	278

a.	<i>Le Mauvais œil</i>	279
b.	Les éditions de Minuit mises à part : <i>Prague</i> et <i>Aujourd'hui</i>	280
C.	UN GENRE DE TRANSGRESSION	283
1.	Une critique du roman-photo	283
2.	De l'impossibilité du roman-photo	285
 III. DU RÉCIT PHOTOGRAPHIQUE AU ROMAN PHOTOGRAPHIQUE		
RECONSTRUCTION D'UNE FILIATION POUR LES ROMANS-PHOTOS DE PLISSART ET PEETERS.. 291		
A.	PHOTOGRAPHIE ET RÉCIT : L'IMAGE EN QUESTION	292
1.	Une image fabriquée : un certain rapport au réel	292
2.	Polysémie de l'image unique	293
a.	L'image authentique	293
b.	L'image autonome	294
c.	L'image démultipliée.....	298
3.	Le livre de photographies : des images mises en série	300
4.	L'illustration photographique au risque de la fiction	304
B.	PHOTOGRAPHIE ET ROMAN	307
1.	Une illustration problématique.....	307
a.	Un choix éditorial	308
b.	Le risque photographique	309
c.	Photographie et invisible	312
2.	Une photographie projective	313
a.	Une écriture photographique	314
b.	Une photographie romanesque	317
c.	La force de la croyance	322
3.	Entre littérature et pictural : du photographique dans le Symbolisme	324
a.	Les débordements du Symbolisme	324
b.	Une conception photographique du Symbolisme.....	325
c.	L'Idée comme sujet : une philosophie du (photo)sensible	328
C.	LA PHOTOGRAPHIE À LA PLACE DU ROMAN : NADJA, ANDRÉ BRETON.....	331
1.	Photographie et surréalisme.....	331
2.	La place du photographique comme illustration	334
a.	le choix de l'illustration photographique	334
b.	Le photographique comme moyen de mettre en présence	339
3.	Photographie et construction littéraire	343
a.	Le rejet du romanesque.....	343
b.	Nadja, un récit photographique.....	345
D.	LA FOLLE D'ITTEVILLE, SIMENON/KRULL.....	350
1.	Un autre roman illustré.....	350
a.	Une perspective populaire.....	351
b.	Des effets de la redondance photographique.....	353

c.	Relation rencontre, contexte	355
2.	La Folle d'Itteville : échec d'une collaboration	356
a.	Simenon, Krull et la photographie	356
b.	Un échec commercial.....	362
c.	Un échec éditorial	364
3.	Une enquête photographique	365
a.	Le réel comme sujet	365
b.	Fiction et enquête photographique	368
4.	Les troubles de la perception : un sujet photographique	373
a.	Une illustration de la déviance.....	373
b.	Le principe d'illusion : La Folle d'Itteville	376
 IV. POUR UN NOUVEAU-ROMAN-PHOTO:		
UN OBJET POPULAIRE À LA LUMIÈRE DU NOUVEAU ROMAN		385
A.	ROMAN-PHOTO ET NOUVEAU ROMAN : À LA CROISÉE DES GENRES	386
1.	Illustration d'un hiatus culturel	386
a.	Deux formes de culture.....	386
b.	Deux visions du plaisir en lecture : roman-photo et Nouveau Roman	388
c.	Deux types de narration.....	389
1)	Le roman-photo : une narration codifiée.....	389
2)	Le Nouveau Roman : une narration problématisée	390
d.	Raconter des histoires : critique et persistance d'un art.....	392
1)	Littérature et déclin narratif	392
2)	Le Roman-photo et l'héritage de l'oralité.....	394
2.	De la possibilité d'une rencontre : les objets de Plissart et Peeters.....	396
a.	Pour un mélange des genres	396
b.	L'école du Nouveau Roman	398
c.	Du choix du roman-photo	402
1)	Le roman-photo comme alternative à l'instant décisif	403
2)	Photographie et fiction	406
3)	De l'influence de la photolittérature	408
d.	Un Nouveau Roman-photo	410
B.	D'UNE APPLICATION PHOTOGRAPHIQUE DU NOUVEAU ROMAN.....	413
1.	Les acteurs de la narration	414
a.	Le Nouveau Narrateur.....	415
1)	le rejet de l'omniscience	415
2)	À narration photographique, narrateur photographique	417
3)	Cadrage et point de vue : la trace du narrateur.....	420
b.	Le Nouveau Personnage.....	421
c.	Un Nouveau Réalisme	423
2.	Le sens et la surface.....	425
a.	Une mise à plat	426

b.	La photographie comme surface sensible	427
c.	La surface du Nouveau Roman-Photo.....	428
3.	Le principe de Déconstruction	432
a.	Nouveau Roman et Déconstruction.....	432
b.	Une déconstruction à double titre.....	434
c.	Enquête, fuite et poursuite : pour une illustration de la déconstruction	436
4.	Une écriture photographique	440
a.	De l'image décrite à l'image de l'écrit	440
1)	Image décrite.....	441
2)	Image de l'écrit	444
C.	AU-DELÀ DU TEXTE.....	451
1.	Cinéma et littérature : la narration en image	452
a.	Le modèle littéraire du cinéma	452
b.	Une autre littérature, un autre cinéma.....	455
1)	Le cinéma de Marguerite Duras.....	455
2)	Le cinéma de Robbe-Grillet	456
c.	Roman-photo comme objet cinématographique	459
1)	Une problématique narrative commune	460
2)	Chronologie cinématographique et déchronologie néo-romanesque.....	461
2.	À la rencontre du Nouveau Roman et de la bande dessinée: l'influence de <i>La Cage</i>	466
a.	Bande dessinée et littérature.....	467
b.	La Cage de Martin Vaughn-James	469
c.	Une autre forme de narration.....	472
1)	Le Nouveau Roman en commun.....	472
2)	Un récit généré par l'image	473
CONCLUSION		483
CECI N'EST PLUS UN ROMAN-PHOTO		483
LE NOUVEAU ROMAN-PHOTO : UN GENRE SANS LENDEMAIN		486
D'AUTRES ROMANS-PHOTOS		488



Introduction



Introduction

Ce qui constitue ici un préambule à la lecture de cet ouvrage, est en fait une question que je me suis posée assez tôt dans mon travail, mais pour laquelle je n'ai pu envisager l'ampleur de la réponse que très tardivement : pourquoi cet intérêt pour le roman-photo ? La question est d'autant plus étonnante que le roman-photo ne concerne qu'une part d'un travail plus généralement consacré à la photographie, à son potentiel narratif et à ses relations avec le texte. Reste que, par commodité, j'ai pris l'habitude de dire à toute personne m'interrogeant au sujet de ce travail de recherche, que je travaille sur le roman-photo. Dire que l'on s'intéresse au roman-photo attire, par-delà l'étonnement, une forme de sympathie : le sujet rassure, il semble accessible, parfaitement compréhensible. Il questionne également. Du constat interrogatif : « mais ça existe encore ? », à l'étonnement dubitatif : « tu lis *Nous Deux*, toi ? », en passant par une forme d'évitement stratégique : « et sinon, tu t'intéresses aux parodies de *Fluide Glacial* ? », il y a toujours quelque chose à dire sur le roman-photo. Tout le monde a un avis sur la question. Pour autant, ces avis sont assez peu variés. De fait, les points de vue de mes interlocuteurs se distinguent globalement en deux catégories.

Pour les uns(es), le roman-photo appartient à un temps révolu, celui du souvenir. D'aucuns ne manquent jamais d'évoquer le souvenir ému d'une grand-mère, ou celui d'un ennui trompé par la lecture des romans-photos appartenant à une grand-tante. Dans tous les cas, ces objets semblent appartenir à un autre temps. Le fait que *Nous Deux* vendent encore près de seize millions d'exemplaires chaque année, ne manque alors pas d'étonner. Quant au fait que la même revue se mette au goût des dernières technologies, cela semble inconcevable... et pourtant, en calibrant des objets à destination des écrans, *Nous Deux* crée une nouvelle génération de romans-photos en version numérique¹.

Pour les autres, le seul roman-photo digne d'intérêt est forcément parodique. Son existence même se fonde sur la supposée bêtise de son référent, et la distance

¹ Xavier TERNISIEN, « Nous Deux lance le roman-photo sur iPhone », in *Le Monde*, 23 juillet, 2011.

avec ce référent, apparaît souvent comme une forme de lucidité, une victoire sur l'industrie culturelle. Ce type de contreculture, en dépit du plaisir qu'il suscite, se révèle assez pauvre. Parce qu'ils cherchent à se moquer de principes qu'ils croient être ceux du roman-photo, les auteurs de parodies photoromanesques (*Fluide Glacial*, *Hara-Kiri*) se cantonnent souvent aux aspects les plus élémentaires du roman-photo. Ils se heurtent ainsi à certains problèmes narratifs, qu'ils choisissent de régler par des emprunts à la bande dessinée.

Le roman-photo est-il donc condamné à n'être considéré qu'à la seule lumière de ses lacunes ? Ou bien à être un plaisir coupable ? Une réminiscence qui, suivant l'image proustienne, tient plus du pavé que de la madeleine ? Je ne cherche pas ici à légitimer absolument le genre photoromanesque : un tel objectif serait bien présomptueux quand on voit que quelques millions de lecteurs ne semblent pas suffire à établir le bienfondé du roman-photo. De plus, mon intérêt pour le sujet du roman-photo relève, avant tout, d'un concours de circonstance. Le travail qui suit, parce qu'il pose comme postulat la question de la narration par la photographie et de ses enjeux littéraires, ne pouvait se dispenser d'un détour par le roman-photo. À force de croiser les objets et les sources, ce curieux objet est bientôt apparu comme un contrepoint indispensable, pour finalement s'imposer comme une référence.

Dans ce parcours, la rencontre avec les objets de Plissart et Peeters, constitue de toute évidence la première occasion d'approcher le roman-photo. En revenant sur l'histoire du genre, en cherchant à comprendre ce qui s'y joue, je cherchais avant tout à comprendre les œuvres du binôme. C'est donc en remontant le fil bibliographique de ces objets photo-narratifs que la question du roman-photo s'est dessinée. Du travail de Jan Baetens à celui de Serge Saint-Michel, de l'analyse sociologique d'Évelyne Sullerot à celle de Sylvette Giet, des articles de la revue *Communications* (1961), aux actes du colloque de Calaceite (1996), d'une conception cinématographique du roman-photo par Chirollet à une conception romanesque par Danièle Méaux : la diversité de ces points de vues permettent en effet de considérer la pluralité des formes qui se croisent au cœur des objets de Plissart et Peeters.

UN NOUVEAU GENRE DE ROMAN-PHOTO ?

Le travail présenté ici a, entre autres, pour objectif de mettre en lumière l'ensemble des éléments qui ont conduit la production des romans-photos de Plissart et Peeters : *Fugues*, *Droit de regards*, *Prague*, *Le Mauvais œil*, *Aujourd'hui*. Si toutes les productions sont, à ce titre, convoquées, *Fugues* et *Droit de regards* ont fait l'objet d'une étude plus poussée. Il fallait faire un choix ; ce dernier a été en partie motivé par la possibilité, qui m'a été offerte par Marie-Françoise Plissart, d'accéder aux documents de travail relatifs à ces deux ouvrages. Les opus sont de plus liés par la ressemblance de leur dispositif : à savoir une organisation des vignettes photographiques dans l'espace de la planche. Ils conduisent également une réflexion sur la place du phylactère dans la narration photographique : d'un ouvrage à l'autre, le phylactère est placé sur ou sous l'image photographique, puis évincé de l'espace photographique. Plissart et Peeters font ainsi le tour des possibilités de mise en forme de l'oralité dans la narration photographique. Les deux opus ont enfin en commun d'avoir été publiés par une maison d'édition radicale quant à ses choix littéraires : Les Éditions de Minuit. Ce fait pose la question de leur relation à la littérature ; il conduit plus spécifiquement à considérer la part que le Nouveau Roman a joué dans leur mise en œuvre.

L'histoire du roman-photo au sein des éditions de Minuit est en grande partie portée par les productions de Plissart et Peeters ; on ne saurait cependant retracer cette histoire sans s'arrêter sur l'ouvrage, qui lui a ouvert la voie : *Chausse-Trappes*². Préfacé par Alain Robbe-Grillet, édité par Jérôme Lindon³, le roman-photo de Lachman et Levine est un pivot important pour relier les projets de Peeters et Plissart et la volonté éditoriale des éditions de Minuit. À ce titre, et bien qu'il soit un objet bien plus cinématographique que photoromanesque ou littéraire, il fait l'objet dans ce travail d'une attention particulière. Il est également un exemple des glissements qui ont pu s'opérer entre les recherches littéraires telles qu'elles sont pratiquées par le Nouveau Roman, et certaines formes de narration

² Edward LACHMAN & Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

³ Jérôme Lindon a été directeur des Éditions de Minuit de 1948 à 2001.

cinématographique, à commencer par la déconstruction de la chronologie narrative.

En 1983, Les Éditions de Minuit reconduisent l'expérience en publiant *Fugues* de Plissart et Peeters, puis *Droit de regards* en 1985 et *Le Mauvais œil* en 1986. Ni un contexte, ni des influences ne suffisent évidemment à qualifier un objet narratif de « Néo Romanesque ». Le rejet des codes traditionnels, l'examen de la figure du narrateur, l'épreuve des limites de l'objectivité et de la fiction, la déconstruction chronologique, ou encore le jeu de la mise en abyme, le peuvent en revanche. À l'instar du modèle littéraire, le roman-photo est l'objet de tous les soupçons.

L'influence du Nouveau Roman s'enracine en premier lieu dans l'inclination de Peeters pour cette littérature, et prend corps dans l'énergie que Plissart et lui vont mettre à la transposer dans une forme photographique ; ces choix sont d'autant plus édifiants qu'ils se trouvent rapidement confirmés par leurs pairs. L'accueil au sein de la maison mère, la reconnaissance de son directeur emblématique, Jérôme Lindon, la caution intellectuelle du néo-romancier Robbe-Grillet, constituent des éléments qui tendent à reconnaître la dimension littéraire et néo-romanesque des romans-photos de Plissart et Peeters.

De leur côté, *Prague* et *Aujourd'hui* sont convoqués dans une moindre mesure. De fait, la forme de roman illustré de photographies du premier, qui l'éloigne du format photoromanesque, et le tournant nettement photographique du second, ne permettent pas d'envisager la spécificité d'un dispositif photoromanesque. Les deux ouvrages ont de plus la particularité de ne pas s'appuyer sur cette forme transposée d'oralité le phylactère, pourtant caractéristique du roman-photo ; alors que *Fugues* et *Le Mauvais œil*, mettent en scène la voix des personnages, et que *Droit de regards* implique une nécessaire verbalisation pour accéder au principe de l'œuvre, *Prague* éloigne la voix de l'image (la forme du dialogue dans le texte, et à distance de l'illustration photographique, est ainsi préférée à celle du phylactère ancré dans la vignette), et *Aujourd'hui* circonscrit l'écriture à une lecture muette.

À ces romans-photos, revendiqués comme tels par les auteurs, vient s'ajouter l'objet d'une première collaboration : *Correspondance*. Cet objet ne porte

pas le nom de roman-photo, et sa forme est de toute évidence très éloignée dudit genre, mais les jalons posés pour sa production, sont essentiels à la compréhension des productions suivantes. Il est notamment celui qui met en place le fonctionnement entre les deux artistes, qui articulent narration, photographie et littérature. La volonté de réaliser des romans-photos est en grande partie, attachée à celle de prolonger la collaboration par laquelle *Correspondance* a vu le jour. L'ouvrage est à ce titre, particulièrement significatif dans le cheminement du binôme.

Le fonctionnement en duo des auteurs, loin d'être anecdotique, est une donnée essentielle à la compréhension de leurs ouvrages. Il implique tout à la fois une communauté de références, et une disparité des pratiques. Les romans-photos de Plissart et Peeters sont le terrain d'entente de la photographie et de littérature, mais ils trouvent leurs modalités en puisant tout autant dans le cinéma ou la bande dessinée. En multipliant les références, les auteurs parviennent à construire des objets qui, chacun à leur manière, poussent les problématiques narratives dans leurs retranchements. On peut alors les accuser d'être formalistes, mais n'est-ce pas le propre de tout objet dont on interroge forme et fond en profondeur ?

Le problème posé par les productions de Plissart et Peeters ne se situe pas tant dans la multiplication des références, que dans l'absence de certaines références. À commencer par celle du roman-photo ; la mention en couverture ne suffit pas ici, à faire de l'ouvrage un exemple du genre. On verra notamment que le recours à cette terminologie renvoie plus au mode de fonctionnement du binôme, et à la convocation de leur pratique respective, qu'au genre lui-même. L'idée que tout un chacun se fait du roman-photo est effectivement très éloignée de propositions comme *Fugues*, *Droit de regards* ou *Le Mauvais œil*. Il apparaît donc nécessaire d'interroger la légitimité du qualificatif « roman-photo » appliqué aux ouvrages de Plissart et Peeters. Dans un premier temps, il faut définir ce qu'est le roman-photo, quels sont ses enjeux et ses problématiques. L'opération est d'autant plus difficile que la production de romans-photos est colossale, et recouvre une très grande disparité de propositions : de l'histoire d'amour à l'histoire d'espionnage, en passant par les faits d'armes ou les aventures des vedettes yéyé. On mesure ici la

pluralité des formes du roman-photo, et par là même, la difficulté à concevoir sa valeur de modèle. Pour l'établir en tant que tel, il convient de se concentrer sur la pratique la plus courante, qui possède la plus grande force d'évocation, et vers laquelle convergent spontanément, toutes les représentations qu'on se fait de l'objet : le roman-photo sentimental. Suivant ce constat, ce sont les références aux formes les plus conventionnelles et les plus répandues du genre, qui ont été privilégiées. Au roman-photo érotique, de guerre, policier ou encore de science-fiction, on préférera une veine plus sentimentale. Le modèle convoqué en référence, n'est donc pas tant celui du roman-photo, que celui d'une représentation convenue du roman-photo. C'est précisément sur ce modèle que Plissart et Peeters se fondent pour amorcer leur travail photoromanesque : il est donc indispensable d'y avoir recours, pour prendre la mesure de la conversion que Plissart et Peeters proposent.

LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE : POUR QUEL ROMAN ?

- **Objets narratifs non-identifiés**

Par-delà les ressemblances de surface et les dissemblances de fond entre littérature et photographie, il s'agit surtout de s'attarder sur ce qui rend possible ce rapprochement. Ce lien est celui de la narration ; il laisse cependant assez vite transparaître une mise en relation complexe avec la littérature : qu'elle soit voulue à titre de contre-exemple par les détracteurs du genre, ou qu'elle se pose comme seule condition d'acceptabilité, la littérature est souvent mise en regard du roman-photo. On verra à quel point cette référence est lourde de conséquence dans l'approche analytique du genre, alors même qu'elle est quasiment inexistante dans son processus de création. Mais ce croisement de la littérature et de la photographie sur lequel les auteurs fondent la détermination photoromanesque de leurs objets, a-t-il encore quelque chose à voir avec le roman-photo ?

Une fois établi ce qu'est le roman-photo en tant que genre, et le fait qu'il y est question de narration et non pas de littérature, que la dimension photographique est plus illustrative qu'artistique : le rapprochement avec les objets de Plissart et Peeters se révèle problématique. N'est-il pas l'heure de reconsidérer

la nature, et partant la filiation, de ces objets prétendument photoromanesques ? Ses emprunts à la photographie, à la littérature, ainsi qu'au cinéma ou à la bande dessinée, détournent de fait les objets de Plissart et Peeters du genre photoromanesque ; ils conduisent à examiner les pistes du récit photographique et de la littérature. Parce que leur particularité est de reconsidérer le statut de l'image photographique, d'en faire plus qu'une simple illustration de texte, on affirmera que les objets de Plissart et Peeters ne sont pas tant des romans-photos, qu'une nouvelle forme de photolittérature.

▪ Photolittérature

Bien avant l'émergence du roman-photo, la photographie, au début du XX^{ème} siècle, a contribué au succès populaire d'une forme de littérature illustrée : Paul Edwards qualifie ces objets de « roman photo-illustré ». Ces productions dites photolittéraires, appartiennent le plus souvent, au champ de ce que l'on a longtemps qualifié les sous-genres littéraires : roman sentimental, policier, d'aventure, ou fantastique. Formellement, ces objets sont très éloignés du roman-photo puisque la photographie est essentiellement utilisée en illustration du texte. Là où le roman-photo remplace le texte par l'image, la photolittérature, à quelques rares exceptions, double le texte par l'image ; les deux partis relèvent cependant du même désir de raconter des histoires, et s'inscrivent pour beaucoup, dans le même champ thématique que le roman-photo (histoire de cœur, passion amoureuse). Le succès qu'ils ont pu connaître durant la première moitié du XX^{ème} siècle, n'est pas sans rappeler celui du roman-photo. Roman-photo et photolittérature, ont également en commun de traiter la photographie comme un moyen. Il s'agit de produire des images, sans s'interroger sur le médium, ses procédés ou son histoire.

Dans le flot des productions photolittéraires, se trouvent néanmoins des ouvrages qui proposent des modes d'interaction plus fins, entre roman et photographie. Ils s'inscrivent dans l'histoire de la photolittérature, mais également de la littérature et de la photographie : il en va ainsi du roman symboliste de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, du récit surréaliste, de Breton, *Nadja*, ou encore, dans

un tout autre genre, de *La Folle d'Itteville* de Simenon. Par-delà les différences notables entre ces ouvrages, on verra que tous les trois, à leur manière, ont introduit de la littérature dans la photographie. En tant que tel, il paraît indispensable de les mettre en perspective dans ce travail qui évalue l'influence de la littérature dans les pratiques de la photographie narrative. Il reste alors à expliquer le temps écoulé entre la fin de l'âge d'or photolittéraire, au milieu des années trente, et l'apparition des productions dites photoromanesques, de Plissart et Peeters, au début des années quatre-vingt.

▪ **Ceci n'est pas un livre illustré...**

Que le champ d'expérimentation littéraire de la photographie réapparaisse si tardivement, est le fait d'une série d'événements au lendemain de la seconde guerre mondiale : l'arrivée du roman-photo, la prééminence de la pratique documentaire en photographie, et la naissance du Nouveau Roman. La dimension servile et illustrative de la photographie dans le roman-photo, s'oppose ainsi à l'autonomie de l'image développée par les photographes de l'instant décisif. Le Nouveau Roman, de son côté, balaye toutes les convenances narratives, et reconsidère le rapport du roman au réel ; pour ce faire, il peut s'appuyer sur une forme d'assimilation romanesque de l'image photographique ; reste que la rigueur littéraire des auteurs, exclut toute illustration photographique du texte. Alors que les principes mis en œuvre dans la littérature, trouvent un écho dans des réalisations cinématographiques, leur transposition photographique ne se fait pas... sans doute en raison de l'image négative du roman-photo, et du risque de lui être assimilé. Il faut attendre les propositions de Plissart et Peeters pour voir s'établir un autre rapport de la littérature à la photographie. Par des jeux de mise en abyme, de construction narrative, d'image dans l'image, les auteurs de *Fugues* et *Droit de regards*, parviennent à mettre en scène les problématiques néo-romanesques : ils affirment ainsi la double nature de leurs objets, photographique et littéraire. La question de la coexistence des pratiques ne se pose plus en termes d'illustration.

▪ **... Ni même un livre d'artiste**

De l'art conceptuel au *Narrative art*, en passant par des œuvres photographiques réinvestissant les problématiques de la peinture, les pratiques mettant en œuvre la photographie et le texte, se multiplient au cours des décennies 1960 et 1970⁴. Certaines de ces pratiques artistiques articulent les éléments, suivant des combinaisons qui évoquent plus particulièrement, par le dispositif ou le principe narratif, le roman-photo : séquence, mise en série de l'image. Cette part photoromanesque doit cependant être circonscrite avec prudence. La question se pose simplement en ces termes : la présence dans un objet de ce que l'on a pu définir comme les caractéristiques du roman-photo, suffit-elle à qualifier cet objet de photo-romanesque ? Les effets de ressemblance et de proximité, peuvent-ils justifier un rapport d'influence, et dans le cas contraire, comment expliquer un tel hiatus entre deux pratiques contemporaines ? En tout état de cause, parmi les pratiques phototextuelles et photo-narratives, assimilées à des pratiques d'art contemporain, aucune ne se réclame expressément du roman-photo. Le roman-photo étant un objet essentiellement italien, français et belge, on ne s'étonnera pas que des artistes américains, anglais ou allemands, n'en fassent mention. En revanche, si l'on évoque les productions d'artistes français, comme Annette Messager ou Jean Le Gac, des artistes ayant forcément été en contact avec cette culture photo-romanesque, la comparaison semblerait permise.

Les enjeux de ces artistes sont avant tout, plastiques, voire picturaux, ceux de Plissart et Peeters restent résolument photographique et littéraires. Malgré certains choix qui les ont amenés à croiser ces pratiques plasticiennes, la photographe et l'écrivain produisent des objets qui diffèrent singulièrement des livres d'artistes. Et si, comme le constate Jan Baetens, « le réemploi direct du roman-photo [...] comme genre est peu attesté dans le monde de l'art⁵ », c'est bien qu'il n'y a pas sa place. À terme, cette comparaison ne révélera pas même une influence photo-romanesque

⁴ Voir à ce sujet le travail de Perin EMEL YAVUZ, « Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde », in *Image & Narrative*, n°23, nov. 2008, URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/yavuz.html>.

Thèse en cours sous la direction de Jean-Marie Schaeffer, *Le Narrative art : mise en récit, tableau, quotidien. Autour de quelques symptômes dans les pratiques artistiques dans les années 1970*.

⁵ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

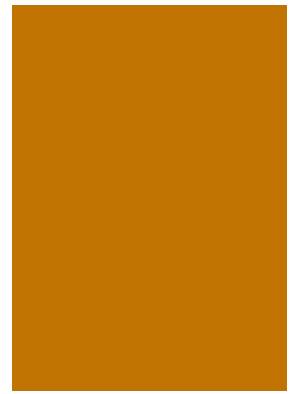
refoulée. En revanche, elle mettra en évidence le parallélisme des pratiques et surtout, l'imperméabilité relative entre ces dernières.

▪ **Un Nouveau Roman-photo ?**

De l'illustration du texte, à la volonté de narration par l'image, les connexions de la photographie avec la littérature s'inscrivent très tôt dans l'histoire du médium. Elles posent rapidement la question de la nature fictionnelle de l'image : sa capacité à raconter des histoires est autant liée à son aptitude à restituer les faits, qu'à celle d'en pervertir le sens. La vérité et la fiction sont aussi constitutives du photographique que le positif et le négatif. C'est à ce titre que la proposition s'infiltrera dans le champ problématique du Nouveau Roman. Ce faisant, les ouvrages renieront l'héritage d'un roman-photo qui s'est définitivement tenu éloigné desdites problématiques. Ils interrogeront également l'impossibilité dont le roman-photo a fait montre, de se saisir de cette pratique populaire contemporaine.

La rencontre entre littérature et roman-photo est effectivement restée longtemps impossible, du fait notamment d'un cloisonnement des pratiques culturelles. Que ces deux pendants ne soient pas parvenus à se rencontrer avant le début des années quatre-vingt, oblige à considérer l'étonnante réussite de Plissart et Peeters, et l'importance du contexte dans cette réussite. Que le très élitair Nouveau Roman s'acoquine avec le très populaire roman-photo était une chose hautement improbable dans les années 1950, mais il a essaimé et initié des questionnements à l'origine de nouvelles pratiques narratives, qu'il s'agisse de cinéma ou encore de roman graphique. Dès lors sa rencontre avec le roman-photo n'était plus qu'une question de temps et de disposition.

À l'heure où le Nouveau Roman semble au terme de ses pérégrinations, Plissart et Peeters proposent ainsi une forme narrative qui est sans doute la dernière à revendiquer un lien avec la nouvelle littérature. Leurs objets illustrent la possibilité d'une littérature hors les mots, qui s'exprime dans la succession des images (suite photographique) ; ils créent de la littérature en la suggérant plutôt qu'en l'écrivant.

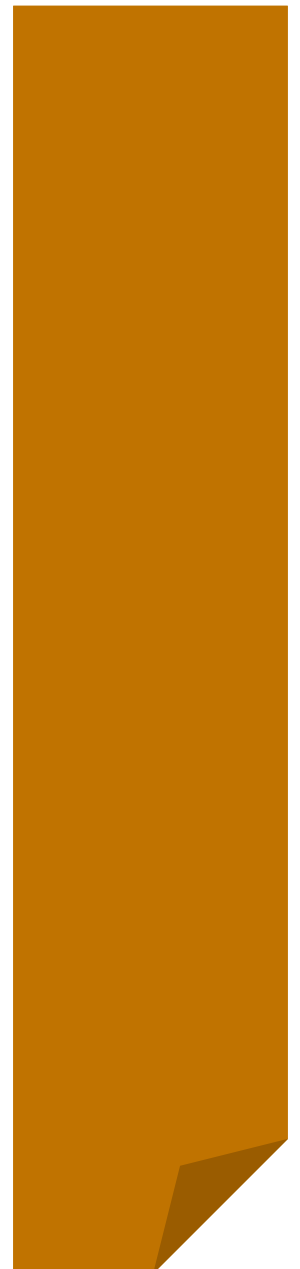


Chapitre I

Le roman-photo :

Histoire d'un genre à part

Des origines aux années 80



I. LE ROMAN-PHOTO : HISTOIRE D'UN GENRE À PART

DES ORIGINES AUX ANNÉES 80

En dépit de son succès indéniable, le roman-photo est un objet qui n'a pas beaucoup suscité l'intérêt des chercheurs. Mises à part les revues comme

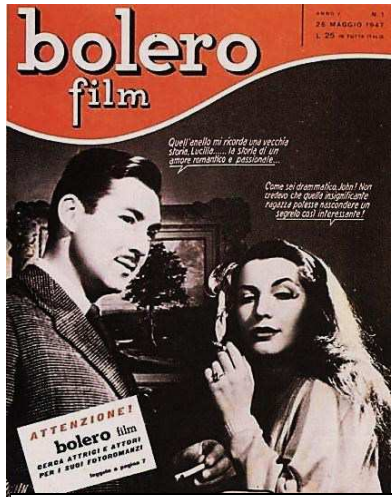


Fig. 1 *Bolero Film*
n°1, 25 mai 1947
coll. M.Courant

Communications, Communications et langages, et les études d'Évelyne Sullerot ou de Gérard Blanchard, les productions sur le sujet sont rares. Il faut attendre 1979, soit un peu plus de trente ans après la parution du premier roman-photo, pour voir paraître un premier ouvrage généraliste sur le sujet, celui de Serge Saint-Michel¹. Viennent ensuite les analyses plus poussées de Jean-Claude Chirollet en 1983², Jan Baetens en 1992³, et Sylvette Giet en 1997⁴. Le roman-photo suscite en revanche très tôt, de nombreuses critiques, notamment relayées par la presse. Celle-ci se

trouve divisée entre les titres qui publient des romans-photos et ceux qui ne mangent pas de ce pain ; *Nous Deux, Intimité, Femme d'Aujourd'hui*, s'attirent les foudres de *Combat* (« une bonne affaire de stupéfiants : la presse de cœur⁵ »), du *Monde* (« En maintenant le système éducatif dans la médiocrité et l'uniformité, on limite les rejets et les débordements excessifs. Au risque de produire des générations de futurs adultes qui chercheront le bonheur dans les romans-photos⁶ ») ou de *Témoignage Chrétien* (« Les magazines de cœur, opium des

¹ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, Paris, Larousse, "Idéologies et sociétés", 1979.

² Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, Paris, Edilig, "Médiathèque", 1983.

³ Jan BAETENS, *Du Roman-photo*, Manheim, Médusa-Médias & Paris, Les Impressions nouvelles, 1992.

⁴ Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur. Transformation des formes, métamorphoses de l'amour et évolution sociale*, sous la direction de LAVOINNE, Yves, Doctorat de l'Université de Strasbourg, Sciences de l'information et de la communication, 1997.

⁵ *Combat*, cité par Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.24. (Date et nom de l'auteur non communiqués)

⁶ Yves AGNÈS, *Le Monde*, 28 février 1976, cité par Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.23.

femmes⁷ »). La presse féminine entre également dans la mêlée ; au nom d'une certaine respectabilité, elle cherche notamment à se dissocier des pratiques du roman-photo. À la tête de l'*Association pour la dignité de la presse féminine*, fondée en 1951 pour lutter contre une « certaine presse [jugée] immorale et abêtissante⁸ », on trouve ainsi Marcelle AUCLAIR, co-fondatrice du magazine féminin *Marie-Claire*.

Le déchaînement de la critique empêche de voir la réalité d'une audience qui déborde largement celle d'un lectorat stigmatisé : féminin, issu des classes populaires et sous-cultivé. Cette audience est estimée, pour les années cinquante et soixante, à vingt millions de lecteurs en France⁹, soit près d'un français sur deux ; cette donnée contredit, de fait, la caractérisation qui est couramment faite du lectorat. Les chiffres n'y font pourtant rien. Le genre est honteux tant pour les gens qui le lisent que pour ceux qui le font. Le roman-photo est dénigré plutôt que critiquer de manière constructive. Au contraire d'autres genres longtemps déconsidérés, comme le polar ou la bande dessinée, le roman-photo ne trouve pas la ressource nécessaire à son évolution. Il ne parvient pas à se renouveler. Les tentatives sont essentiellement le fait d'une actualisation du genre. Pour un meilleur ancrage, le roman-photo doit ressembler au quotidien du lecteur, les productions s'efforcent donc de suivre les modes. De leur côté, la mise en page et la proposition photographique, n'ont pas connu beaucoup de changement : hormis la quatrième de couverture, colorisée (entre 1950 et 1953), et l'abandon définitif du noir et blanc pour la couleur, au début des années quatre-vingts¹⁰, on note peu de variations formelles. La manne financière que le roman-photo représente en l'état coupe notamment court aux tentatives. Les éditeurs peuvent ainsi préférer publier des traductions de productions italiennes, parfois médiocres, plutôt que chercher à réaliser des nouveaux romans-photos.

⁷ *Témoignage Chrétien*, 7 décembre 1951, cité par Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.24. (Nom de l'auteur non communiqué)

⁸ Évelyne SULLEROT, *La Presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1966, p.279.

⁹ Pour une population totale passée de 41 829 000 habitants en 1950 à 50 772 000 habitants en 1970. Chiffres de *Perspective Monde*, Université de Sherbrooke, source : La Banque Mondiale.

¹⁰ Les romans-photos intégralement en couleur arrivent assez tardivement dans l'histoire du genre, on note cependant des tentatives comme celle de *Télé Poche* en 1966 (12 janvier, n°1), avec « SOS, sauvez le monde, une aventure de Tom Dollar ». L'opération est très coûteuse, et ne sera pas renouvelée.

Sans renouvellement majeur, la presse photo-romanesque ne fait bientôt plus le poids face à la concurrence télévisuelle et, à partir des années soixante-dix, on observe une baisse constante des ventes. L'industrie du genre est en perte de vitesse, les titres disparaissent pour beaucoup, à partir des années quatre-vingts.



Fig. 2 « L'Impossible oubli »
Madrigal, N°146
septembre 1951



Fig. 3 « La vengeance d'Alain »
Festival, N°135
23 janvier 1952
Coll. M. Courant



Fig. 4 « Tormento »
réalisé par Damiano DAMIANI
Bolero Film, n°1
25 mai 1947
Coll. M. Courant

A. LE ROMAN-PHOTO : DÉFINITION D'UN GENRE

1. Le roman-photo sentimental

Le roman-photo est un genre en soi : il se définit en fonction de règles dont la scrupuleuse observance garantit sa reconnaissance, sa lisibilité et donc, son succès. Ces règles aussi strictes soient-elles, ne permettent cependant pas de tenir, l'ensemble des pratiques photoromanesques pour uniforme. Le roman-photo est très loin d'être ce bloc monolithique dont les critiques dénoncent la facilité.

a. Genre, sous-genres, codes

Il existe des variantes propres à chaque sous-catégorie, ou genre, de roman-photo. Roman-photo sentimental ou « pour adultes », roman-photo d'aventure ou policier, roman-photo de science-fiction ou d'horreur... Autant de propositions qui invitent à réévaluer les codes en fonction des objectifs que se fixe une production photoromanesque : des romans-photos de guerre comme *Attaque* ou *Paras*¹¹, ou policier comme *La Mafia*¹², jouent ainsi la carte de l'héroïsme des combattants, ou celle du courage des hommes en quête de justice. Le roman-photo sentimental s'engage quant à lui, sur le terrain des relations amoureuses entre un homme et une femme. Les premiers¹³ n'appartiennent pas au même univers, et ne cultivent pas les mêmes valeurs que les seconds ; pour cette raison, ces romans-photos ne peuvent pas coexister dans les mêmes publications et ont donc chacun leur support propre.

¹¹ *Attaque* est la première revue française du genre. Elle paraît de 1966 à 1967, puis est remplacée par *Paras* (1967-1968) sans que le principe ne change : les histoires proposées par les deux revues sont réalisées à partir de film de série B, et présentées sous forme de roman-photo. (Fig. 6 et 7)

¹² *Mafia*, est un mensuel qui contient des articles, un horoscope, des photos de jeunes femmes en petite tenue, et surtout un roman-photo. Ce dernier propose toujours les mêmes ressorts : des hommes violents, et sadiques se battent, se tuent et, souvent, torturent des femmes jeunes, jolies et court-vêtues. (Fig. 5)

¹³ Saint-Michel regroupe ces pratiques sous le vocable de « photo-histoires », le roman-photo restant pour lui autant attaché à la notion de romanesque qu'à celle de romantique. Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.21. Il est également utile de préciser que beaucoup de ces « photo-histoires » sont réalisées à partir de film.



Fig. 5 *La Mafia*
n°2, n.d.
Coll. part.

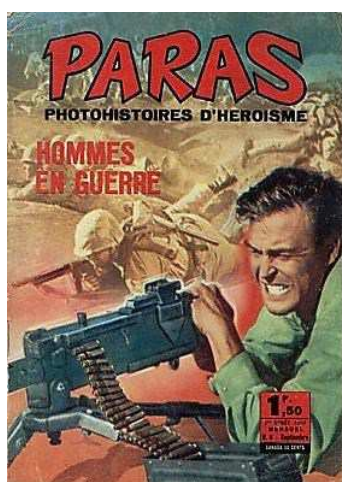


Fig. 6 *Paras*
(*Photohistoire d'héroïsme*)
Septembre 1967, couverture
Coll. S. Ghera



Fig. 7 *Attaque*
Juillet 1966, couverture
Coll. S. Ghera

Il n'y a pas de transgression possible : une lectrice de *Nous Deux*¹⁴ ne saurait trouver dans son hebdomadaire préféré quelque intrusion d'ordre policière, quelque représentation violente de la guerre, ou quelque allusion érotique, que ce soit. Et inversement, la *psychologie* amoureuse ne trouvera pas sa place dans un roman-photo érotique. Ces principes sont fondamentaux pour le calibrage du roman-photo et l'élaboration de son identité. Leur réitération systématique préserve les qualités de l'objet photoromanesque. Force est de constater que des variables existent pourtant. Elles relèvent pour une grande part de facilités et de concessions faites aux codes, la plupart du temps dans un souci d'améliorer la rentabilité de l'objet. L'analyse est donc non seulement dépendante de la sélection du genre photoromanesque (sentimentale, science-fiction, policier, érotique, héroïque) mais aussi de celle du matériau, ce qui, dans la profusion de la production photoromanesque, n'est pas une affaire facile.

Saint-Michel évoque justement l'inconstance et la qualité médiocre de certaines productions photoromanesques :

Traduits à la hâte, souvent « remontés » (on enlève des photos remplacées par du texte pour gagner de la place), soumis aux aléas du marché, ces périodiques ne nous paraissent pas constituer un critère de pertinence du genre. [...] ces

¹⁴ Première revue de roman-photo à paraître en France, *Nous Deux* est très représentatif de l'ensemble des propositions sentimentales du genre.

magazines sont retirés du commerce dès qu'ils ne rapportent plus et « le matériel » est revendu ou reparait sous un autre titre¹⁵.

Se fondant sur ces caractéristiques, Saint-Michel choisit de les exclure de son champ d'étude. Il se replie alors sur celles des Éditions Mondiales¹⁶, une maison dont le savoir-faire en matière de roman-photo est au moins proportionnel au chiffre des tirages. Giet quant à elle, abordant le roman-photo à travers une étude du roman sentimental, se concentre plus spécifiquement sur les productions de *Nous Deux*¹⁷.

b. Un objet de presse

1) Un objet consommable

Le roman-photo sentimental est la pratique photoromanesque la plus diffusée. Ces romans-photos se retrouvent périodiquement dans les pages de titres spécialisée (*Nous Deux*, *Intimité*, *Confidences*, *Festival...*) ; ils trouvent également leur place dans les magazines féminins (*Femmes d'aujourd'hui*, *Mode de Paris*, *Bonjour Bonheur*, *Madrigal...*), ou dans les hebdomadaires proposant des programmes de télévision (*Télé-Poche*). Relié aux pages d'un magazine, ou proposé en version complète, sous forme de livret, le roman-photo n'existe qu'à l'état d'objet de presse. Avec ce format, il s'agit d'installer un rendez-vous, une régularité ; pour cela, il doit être économiquement accessible. En se présentant « sous la forme d'un fascicule agrafé, souple, pliable, donc facilement transportable dans un sac à main, ou même replié dans une poche de vêtement¹⁸ », il a l'avantage d'être peu coûteux. Selon Chirollet, ce format, facilite son appropriation. Il lui

¹⁵ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.8.

¹⁶ Les Éditions Mondiales sont la propriété de Cino Del Duca. Un nom et une famille attachés à l'histoire du roman sentimental et du roman-photo en Italie, avec Domenico et Alceo Del Duca qui lancent *Grand Hôtel* (Éditions Universo, juin 1946), et en France, avec Cino Del Duca qui fera éditer notamment *Nous Deux* (Éditions Le Film mondial, mai 1947), introduisant progressivement, à partir d'août 1950, le roman-photo dans les pages de la revue.

¹⁷ Le travail de doctorat de GIET établit *Nous Deux* comme le modèle le plus représentatif (« le parangon ») de la presse de cœur ; il est de fait, le magazine de roman-photo le plus vendu, et le plus lu, mais aussi une des plus anciennes revues du genre (1950), et sans doute la plus pérenne (plus de soixante ans d'existence). Le magazine offre à ce titre une matière essentielle à la compréhension du genre photoromanesque, de son évolution et de celle de son public. Sylvette Giet, *Nous Deux. Parangon de la presse de cœur*, op. cit.

¹⁸ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.25

permet aussi de bénéficier d'un circuit de diffusion qui le conduit au plus près du public : celui des magasins de presses, des kiosques, beaucoup mieux implantés et plus accessibles, que les librairies ne peuvent l'être. Ce format « portable ¹⁹ » s'ajuste à une volonté de diffusion pratique et à un souci d'économie, indispensables à la fidélisation des lecteurs. La forme identifie le genre et facilite enfin sa reconnaissance. Elle constitue donc un élément à valoriser. Chirollet évoque à ce sujet l'inscription ponctuelle d'une mention en couverture du roman-photo,

cette mention, écrite en caractères majuscules dans un large rectangle noir, précise qu'il s'agit d'un « Roman-photo complet à détacher », probablement pour le conserver à vie, comme un livre de collection, afin de le relire à volonté²⁰.

À cet instant précis, il ne soulève pas le paradoxe qui se niche dans le fait de vouloir conserver un objet, par nature et par vocation, périssable. Un support papier fragile, une diffusion très large qui entretient le sentiment d'une disponibilité permanente, et un caractère abordable (large diffusion et coût très modéré) qui facilite son remplacement : il ne saurait y avoir d'attachement à cet objet. Son absence de pérennité est la condition même du système de consommation commerciale du roman-photo. L'objet est conçu pour disparaître, pour s'oublier et faire place à un autre. La mention « Roman-photo complet à détacher », n'est pas tant une invitation à conserver l'objet, que l'adroite suggestion d'une qualité particulière du roman-photo, le rendant digne d'être conservé. Il s'agit bien d'aller chercher le lecteur, et pour cela, la mention en couverture doit être attractive ; s'agissant de l'indication « Roman-photo complet à détacher », l'effet est d'autant plus important qu'elle informe le lecteur qu'il n'aura pas à attendre plusieurs semaines pour parvenir à la fin de l'histoire.

¹⁹ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.26

²⁰ *Ibidem*.

2) Une diffusion à succès

On parle, à l'apogée du genre, d'une diffusion, tous titres confondus, de près de vingt millions d'exemplaires chaque mois²¹ répartis entre cent quarante titres recensés et d'un lectorat évalué à six millions de français. Cette audience doit être reconsidérée à la hausse si l'on tient compte de la circulation du titre : cercle de la famille, des amis, du travail. Saint-Michel propose une réévaluation de la réception à raison de trois lecteurs par titre²². Blanchard précise quant à lui que le roman-photo est « un des rares types de publications qui dépassent quatre lecteurs à l'exemplaire²³ ». Il est toujours possible de relativiser le succès du roman-photo, en particulier lorsque ce dernier est publié en supplément dans certaines revues à caractère généraliste (magazine télé, familiaux, d'arts ménagers) et que rien ne permet d'affirmer s'il a été lu ; partant, comment expliquer, chiffres à l'appui²⁴, l'augmentation automatique des ventes, pour toute revue non-spécialisée qui intègre un roman-photo dans ses pages ?

Le roman-photo n'est pas imposé au public, mais au contraire plébiscité par ce dernier. À tel point que des revues, pourtant loin d'afficher de l'intérêt pour le genre, cèdent à la pression du public et finissent par intégrer des romans-photos dans leurs pages.

Le public ne cessa de manifester son goût auprès d'autres périodiques qui ne publiaient pas de photoromans. Confidences fut le premier à céder, en 1959, aux très nombreuses demandes de ses lecteurs et, malgré le coût très élevé du photoroman [...] se résigna à en réaliser. Les lettres réclamant des photoromans affluèrent alors à *Femmes d'Aujourd'hui*, à *Bonnes Soirées*, à *l'Écho de la Mode*²⁵.

Il y a un véritable engouement populaire pour le genre photoromanesque et Saint-Michel se demande:

²¹ *Audience du roman-photo*. Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.25. Diffusion comparée de six titres de la presse féminine. Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur*, op. cit., annexe II (Tableau 1).

²² Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.26-27.

²³ Gérard BLANCHARD, « Du roman-photo au photo-roman », op. cit., p.194.

²⁴ « Pour *Bonnes Soirées*, hebdomadaire qui tire à 800 000 exemplaires, les sondages régulièrement organisés sur des échantillons de trois cents personnes donnent un chiffre de deux cent quarante-cinq lectrices qui lisent le photoroman » ; Sullerot ne précise pas les dates de réalisation de ces sondages : ils sont à resituer au début des années soixante. Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », op. cit., p.79.

²⁵ *Ibidem*.

Comment expliquer la permanence de la fascination exercée depuis trente ans par ce moyen d'expression sur le public ne ressemblant en aucune manière aux populations traumatisées et assoiffées de bonheur des lendemains de la victoire²⁶ ?

Le roman-photo est une distraction bon marché, qui trouve sa place dans le foyer, un objet que l'on peut aisément faire circuler. C'est aussi une proposition qui facilite l'accès à la narration, aux histoires : une alternative au roman à destination d'un lectorat avide de fiction mais découragé par les pages des livres, ou encore une alternative au cinéma, comme l'étaient déjà les ciné-romans-photos. S'appuyant sur un communiqué de *Nous Deux*, qui annonce, le 9 août 1950, la parution de son nouveau numéro en ces termes : « la semaine prochaine, une grande nouveauté sensationnelle, la formule inédite la plus moderne : un grand film en couleurs pour vous seuls [...] », Giet présente d'ailleurs le roman-photo comme une sorte de « cinéma à domicile²⁷ », à destination notamment d'un public rural, souvent éloigné des salles²⁸. Au-delà de ces raisons pragmatiques qui peuvent justifier son succès, le roman-photo est surtout et quoi qu'on en pense, un objet qui sait s'adresser à son public et s'enraciner dans le quotidien du lecteur.

c. Les contraintes normatives

Le succès du roman-photo se construit sur la base d'une concordance, savamment orchestrée, entre les attentes du lecteur et la production photo-romanesque. Cette concordance est souvent jugée comme une facilité qui s'impose au détriment de toute inventivité. Considéré comme un genre contraint par un code dont il n'est qu'une réitération permanente, le roman-photo ne saurait être admis comme un objet de création. Ce qui fait le succès du roman-photo, nourrit donc aussi les reproches à son égard.

²⁶ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.7.

²⁷ Sylvette Giet, « Le Roman-photo sentimental traditionnel lu en France », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p.7.

²⁸ Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », op. cit., p.78.

1) Un support astreignant

La périodicité du roman-photo, parce qu'elle met l'histoire en latence, est une double contrainte dans la mesure où elle concerne autant le récepteur/lecteur, qui demeure en suspens d'un numéro à l'autre et a donc tout le temps de fantasmer une suite, que l'émetteur du roman-photo, qui doit faire en sorte que cette suite soit à la hauteur. Ce système de communication n'a rien d'original, mais a une incidence systématique sur la structure du récit²⁹ : la régularité hebdomadaire de l'objet roman-photo devient celle de l'intrigue et impose une organisation des rebondissements à tempéraments. Le rythme de l'histoire est travaillé de telle sorte que chaque épisode fournit un élément vers la résolution du mystère, une avancée dans la quête amoureuse, ou toute autre péripétie susceptible de relancer le récit. Il n'y a pas de stagnation possible, le lecteur attend quelque chose et doit l'obtenir chaque semaine, sans quoi il pourrait ne pas avoir envie de poursuivre l'histoire.

2) Le respect des règles

Ce code qui va définir le genre peut se résumer pour Saint-Michel, à :

Une ordonnance rigide du récit construit selon un agencement de relations immuables [...] :

- bonheur à conquérir ou mystère à découvrir
- menaces ou épreuves et/ou malentendus
- combinaisons des fonctions précédentes³⁰.

Le non-respect de ces normes ou la proposition de nouvelles, constituerait une transgression du genre en soi. Les règles sont strictes, et le roman-photo s'applique à les suivre. Les reproches qu'on pourrait faire à ce sujet, ne sont pour autant pas légitimes car le roman-photo n'est ni plus, ni moins, contraignant qu'un autre genre : peut-on en effet envisager un roman ou un film policier sans la résolution de

²⁹ De même, le système de parution hebdomadaire d'un roman-feuilleton, a eu une influence sur sa structure narrative ; le succès du genre au XIX^{ème} siècle, tient beaucoup à la structuration du récit en adéquation avec le format de diffusion. Les romans n'étaient pas simplement découpés, mais pensés pour que chaque parution propose un rebondissement ou une information forte. C'est en cela que l'on peut considérer le roman-feuilleton comme un genre en soi.

³⁰ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.50-51.

l'enquête ? Un roman ou un film d'aventure sans rebondissements ? Il faut alors dépasser cette première étape de structuration et signaler ce qui fait qu'un roman-photo sentimental est un roman-photo sentimental.

3) La permanence des personnages

L'histoire d'amour constitue l'élément principal du roman-photo sentimental ; elle est très attendue par des lecteurs qui doivent l'identifier rapidement dans le dispositif. Cette identification repose en grande partie sur la constance des personnages. On doit ainsi trouver un homme et une femme, désignés dès le début comme ceux qui s'aiment ou sont appelés à s'aimer, et, face à eux, deux types de figures : les assistants et les opposants³¹. Ainsi déterminé, chaque personnage tiendra son rôle sans qu'il y ait de retournement possible : un personnage gentil (sincère, bon, compatissant...) est incapable de méchanceté (sournoiserie, manigance, égoïsme...). Il est d'autant plus valorisé, que sa gentillesse est inflexible.

En plus de cette constance de leur caractère, les personnages sont extrêmement catégorisés, et témoignent à ce titre de certains traits obligatoires que Saint-Michel³² classe dans sa « typologie des personnages ». Examinant de nombreux romans-photos, il met en évidence l'obligation faite au héros d'avoir une faiblesse, « un passé trouble ou revers de fortune ou malheur récent ou maladie³³ », et l'inévitable destin de souffrance de l'héroïne, « elle est faible, opprimée [...], tout la destine à souffrir³⁴ ». Les états des personnages se complètent suivant un schéma archétypal, mais narrativement efficace ; la femme fragile se projette ainsi dans la faille de l'homme puissant, la force de ce dernier trouvant en retour une raison d'être en tant que protection.

À ce binôme sentimental, s'opposent les biens nommés, par Saint-Michel, « contre-Héros » et « contre-Héroïne ». Là encore, les personnages seront facilement détectables par leurs attitudes. Ambitieux, malveillant, cynique, le « contre-Héros » détient souvent une forme de pouvoir que lui confère son statut

³¹ La terminologie renvoie aux catégories du modèle actantiel de Greimas : action, actant, acteur ; les actants sont des éléments syntaxiques qui structurent le parcours narratif (sujet/objet, destinataire/destinataire, adjuvants/opposants). L'acteur est une composition de plusieurs actants. Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

³² Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.74-78

³³ *Idem.*, p.75

³⁴ *Id.*, p.76

social ou son argent (une information que les auteurs prendront bien soin de mettre en évidence par le jeu de signes extérieurs de richesses mais également en précisant la profession exercée). Quant à la « contre-Héroïne », le rôle sera endossé par une séductrice plus ou moins vénale et licencieuse, ayant un penchant prononcé pour « les insinuations malveillantes propres à déconsidérer l'héroïne ³⁵».

4) La fin heureuse

La liste des conventions se solde enfin avec la règle du *happy-end*. Une fin miraculeuse, souvent décriée comme convenue, mais qui est parfaitement cohérente avec l'univers fantasmatique du roman-photo. Un univers qui s'annonce dès la couverture du roman-photo en affichant dans un titre proverbial³⁶, et avec le sourire des modèles, le bonheur comme une promesse. *Nous Deux* n'est-il pas « l'hebdomadaire qui porte bonheur » ? Sullerot³⁷ nuance toutefois le systématisme des fins heureuses et mentionne l'existence de fins dramatiques. Une alternative qui déplaît le plus souvent au lectorat, comme peut en témoigner le courrier des lecteurs qui afflue systématiquement à la suite de la parution d'un roman-photo un peu moins conventionnel³⁸. Cette alternative possible du roman-photo, altère la certitude confortable du lecteur/de la lectrice quant à l'issue de l'histoire ; ce faisant, elle laisse planer un doute qui va nourrir la tension dramatique et maintenir le suspens du roman-photo en général. « Les fins dramatiques habituèrent les lectrices à ne pas se laisser bercer par l'attente de la "happy end" ³⁹».

1) Les interdits

Une infraction au code du bonheur photoromanesque est ici tolérable à la condition *sine qua non* qu'elle serve le genre. Pour des raisons fonctionnelles et

³⁵ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.77.

³⁶ Parmi les publications des Éditions Mondiales, quelques titres : *Gagner pour aimer*, *Vivre pour gagner*, *Un nouveau monde*, *Le bonheur des uns*, *Les jours se suivent*. Cf. Monique BENESVYS, « Le titre : toute une histoire », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, op. cit., p.24-35.

³⁷ Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », op. cit., p.80.

³⁸ Monique BENESVYS « Le titre : toute une histoire », op. cit., p.26.

³⁹ Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », op. cit., p.80.

parce que le roman-photo se concentre sur l'essentiel, c'est-à-dire l'histoire d'amour, un certain nombre d'actions jugées inutiles ne sont pas figurées. Parmi les exemples proposés non sans malice, par Saint-Michel, les tâches ménagères figurent en bonne place dans la liste des représentations inutiles. Les personnages ne font apparemment pas la cuisine, pas plus que la vaisselle ou le ménage. Ces tâches triviales ne trouvent pas de place dans cet univers de rêve, tout au plus des systèmes d'ellipses dans la construction du récit laissent-elles supposer leur exécution hors cadre : « Quand une héroïne parle de cuisine [...], elle affirme qu'elle va nous offrir des mets succulents. On ne la voit pas les préparer. Le faire savoir remplace le savoir-faire⁴⁰ ».

Ce refus du prosaïque au sein de l'univers photoromanesque constitue le seuil ultime avant l'*immontrable* : après l'inutilité se trouve l'interdit. La nudité, l'acte sexuel ne seront ainsi jamais visibles dans un roman-photo sentimental, ce qui n'exclut pas d'aborder le thème de la sexualité. Car « même si l'image demeure pudique, l'amour physique est montré comme nécessaire au fonctionnement du couple légitimé⁴¹ ». En revanche, hors du cadre légitime du couple, la sexualité peut être très négativement connotée : elle est l'apanage de la « contre-Héroïne » séductrice et manipulatrice, ou du « contre-Héros » infidèle. Mais au-delà de la simple connotation, la sexualité est liée au danger pour l'héroïne. Étant établi qu'elle se destine au grand amour, l'héroïne est, jusque dans les productions les années soixante-dix, supposément vierge. Si cet état n'est plus assuré par la suite, l'héroïne reste néanmoins une amoureuse sage. Un rapport sexuel, hors du postulat du grand amour, ne saurait que lui être infligé ; partant, il deviendrait littéralement traumatisant puisqu'il soumettrait le corps de la fragile héroïne à un pouvoir masculin, l'exposerait au risque d'une grossesse ou à l'épreuve d'un avortement. De tels faits ne sont pas exclus du monde du roman-photo ; une telle violence, si elle a des conséquences sur l'histoire en cours, ne peut cependant appartenir qu'à un temps passé. Elle constitue un ressort dramatique, mais aussi l'épreuve que seul l'amour peut aider à surmonter. Une fois encore tout est bien qui finit bien.

⁴⁰ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.91.

⁴¹ GIET, Sylvette, « Le roman-photo sentimental traditionnel lu en France », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, op. cit., p.12.

2. Du roman-photo au photoroman

a. Les dénominations du genre

Définir le roman-photo comme un roman, un récit, une histoire, présenté(e), sous forme de photographies et de légendes, semble simple et ne pas contrevenir à ce que l'on sait, ou que l'on croit savoir, de l'objet. À cette définition, qui synthétise les propositions de plusieurs dictionnaires⁴², correspondent toutefois plusieurs entrées : photo-roman, photoroman⁴³, roman-photo⁴⁴. Ces déclinaisons terminologiques parlent toutes d'un même objet articulant photographie et texte, dans le but de produire un récit ; elles indiquent toutefois, la volonté des spécialistes de hiérarchiser les pratiques. Dans *Le roman-photo*⁴⁵ par exemple, Saint-Michel différencie photo-roman et roman-photo : le premier consiste selon lui, en un objet où la photographie est prépondérante, et quasiment autonome vis-à-vis du texte ; il serait en tant que tel, de nature présumée supérieure au roman-photo qui relèguerait, quant à lui, la photographie au rang d'illustration⁴⁶. De même, Chirollet⁴⁷ évoque la particularité de l'objet « photoroman », face au plus populaire roman-photo défini par le Larousse « comme une intrigue romanesque ou

⁴² Jean Baptiste FAGES & Christian PAGANO, *Dictionnaire des média*, Tours, Mame, 1971.

Pierre GILBERT, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Paris, Hachette-Tchou, "Les Usuels", 1971.

Le *Dictionnaire des média* définit le photo-roman comme un « roman, récit, présenté sous forme de photographies qui s'enchaînent et qui sont commentées par des textes brefs ».

Le *Dictionnaire des mots nouveaux* propose une définition sensiblement identique « PHOTO-ROMAN ou photoroman: histoire racontée sous forme de photographies accompagnées d'une légende ». Il précise en revanche l'existence de deux écritures du mot.

⁴³ Traduction littérale de l'italien *fotoromanza*.

⁴⁴ Précisons également un point qui en dit long sur la reconnaissance du genre, à savoir son absence, sous quelque occurrence que ce soit, des dictionnaires comme le *Littre*, et le fait qu'il doive se contenter d'une seule évocation en annexe de la définition du roman dans le *Trésor de la langue française*.

⁴⁵ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit.

⁴⁶ *Idem.*, p.11 : « Nous réserverons le mot *photo-roman* aux créations où les photos contiennent assez d'informations pour constituer à elles seules un véritable récit, le texte n'ayant, dans celui-ci, qu'une fonction d'ancrage et/ou de relais.[...] Nous emploierons au contraire le mot *roman-photo* pour les réalisations où la photo reste encore énormément tributaire du texte. ».

⁴⁷ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit.



Fig. 8 *Satanik* « Le spectre de la mort »
n°8, décembre 1966,
Couverture, p.8 et p.140
coll. part.

policière racontée sous forme de photos accompagnées de textes, intégrés aux images⁴⁸ » ; il insiste sur la nécessité d'une appellation « photoroman » plutôt que « roman-photo », « afin d'éviter autant que possible de le confondre avec un genre romanesque, et, par-là, de symboliser la prééminence de la photographie⁴⁹ ».

Le photoroman apparaît donc comme un objet à caractère profondément photographique, et se trouve valorisé par ce parti pris. Cette valeur reste néanmoins très dépendante du jugement personnel, et surtout suffisamment large pour concerner des objets très distincts : qu'il s'agisse de photographie narrative – Chirollet s'intéresse par exemple au travail de Duane Michals –, ou de pratiques plus triviales – Blanchard⁵⁰ évoque notamment le singulier *Satanik*⁵¹ (Fig. 8) –, ces objets, aussi différents soient-ils, sont tous appelés photoromans.

⁴⁸ Chirollet ne donne pas plus de précision sur cette définition empruntée au Larousse. *Idem*, p.9.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Gérard BLANCHARD, « Du Roman-photo au photo-roman », in *Les langages de notre temps*, numéro spécial *Communication et Langages*, Paris, septembre 1971, p.191-205.

⁵¹ Publié sous le titre *Killing* à partir de 1965 par les éditions Ponzoni (Italie), cette série photoromanesque d'histoires criminelles, est traduite et publiée en France la même année mais, jugée violente et trop explicitement érotique, elle sera interdite après dix-neuf numéros (1967).

La désignation d'objets photographiques hétéroclites, sous un seul et même vocable, pose pourtant question. Si l'on compare les réflexions qui mènent à cette désignation de photoroman, il apparaît qu'elles ont toutes en commun de valoriser la forme photographique, mais également qu'elles s'attachent toutes à en analyser un trait particulier : l'origine du photoroman pour Blanchard, l'influence du cinéma dans le photoroman pour Chirollet, le photoroman comme objet sociologique pour Sullerot⁵², ou encore la dimension pédagogique du photoroman pour Saint-Michel⁵³. Ces approches analytiques ne se contredisent pas foncièrement ; mises bout à bout, elles semblent même générer, logiquement, une histoire. Elles sont pourtant trop circonscrites, et trop dépendantes d'un référent extérieur, pour que leur combinaison mène à une histoire globale. En suivant l'analyse de Blanchard, on admettra par exemple, que « le prétexte romanesque à nous montrer des filles nues a permis au roman-photo, tributaire encore de l'écrit, de valoriser le rôle de la photo » et que « c'est à partir de ce moment-là seulement que l'on peut parler de photo-roman⁵⁴ ». Par conséquent, tout objet présenté comme photoroman, s'inscrirait dans la filiation d'une production à caractère érotique... Or, de *Satanik* à Duane Michals, il ne s'agit pas des mêmes objets.

b. Enjeu terminologique

Les analyses de Saint-Michel, de Chirollet et de Blanchard, sont, sur un plan méthodologique et théorique, très différentes ; elles se fondent toutefois sur le même constat d'une duplicité de tout objet articulant photographie et texte : le roman-photo d'un côté, et une pratique alternative de ce dernier, le photoroman. Si Baetens⁵⁵, ne dément pas littéralement ce fait, il parvient, en égrenant pour cela quelques questions, à le relativiser :

⁵² Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans », in Noël ARNAUD, Francis LACASSIN, Jean TORTEL, (sous la direction de), *Entretiens sur la paralittérature*, colloque du centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1-10 septembre 1967, Paris, Plon, 1970, p.121-141.

⁵³ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, *op. cit.*

⁵⁴ Gérard BLANCHARD, « Du Roman-photo au photo-roman », *op. cit.*, p.203.

⁵⁵ Jan BAETENS, *Du Roman-photo*, *op. cit.*

Comment décider par exemple à partir de quel moment les contenus verbaux deviennent redondants ? Que faire des plages de « photo-roman » incluses dans la majorité des romans-photos, y compris dans ceux qui accordent à l'écrit une place d'honneur ? Et comment oublier que même l'ouvrage entièrement privé de légendes ou phylactère ne peut jamais être amputé des éléments écrits logés dans son pourtour ou visibles au sein de l'univers photographié⁵⁶ ?

Baetens met ici en évidence que l'étude du roman-photo ne se satisfait pas d'une répartition aussi stricte des pratiques (roman-photo et photoroman). Le dispositif exploite, avec une certaine flexibilité, toutes les ressources combinatoires du texte et de l'image.

L'opération de différenciation entre les pratiques du roman-photo et du photoroman, ressortirait à une manœuvre sémantique. Une manipulation nominale qui serait susceptible d'écarter du champ, les pratiques combinatoires (texte-image) les plus critiquées/critiquables. Alors que la peinture s'appuie sur des qualificatifs pour se déterminer (grande ou petite, de genre ou d'Histoire), le roman-photo - qui ne bénéficie quant à lui ni de références littéraires et picturales prestigieuses, ni même d'un postulat manifestement positif - devrait être extirpé de sa propre terminologie pour exister sérieusement ou esthétiquement, et devenir ainsi digne d'intérêt. Une diffusion mensuelle d'au moins quatre millions exemplaires⁵⁷ et vingt millions de lecteurs ne suffisent de fait pas à sa reconnaissance. Suspectée de contraindre commercialement le genre, en le soumettant à une obligation de vente, cette diffusion à succès constitue plutôt un frein à la reconnaissance statutaire du roman-photo. Dans une définition de la culture de masse, Georges Friedmann souligne bien la dimension industrielle d'un phénomène

caractérisé par une poussée vers le conformisme et le produit standard [...]. Dans le cadre des économies capitalistes où de puissants courants tendent actuellement à l'homogénéisation des couches sociales et à une consommation maxima des biens

⁵⁶ Jan BAETENS, *Du Roman-photo*, op. cit., p.10.

⁵⁷ Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur*, op. cit.

Voir « Presse féminine et diffusion comparée de six titres » (voir Schéma 1/ Tableau 1).

Voir également les chiffres fournis par le C.E.S.P. (Centre d'Études des Supports Publicitaires) et l'O.J.D. (Office de Justification de Diffusion).

produits, le conformisme et la standardisation sont [...] les courants dominants⁵⁸.

Le genre est de toute évidence normalisé⁵⁹, mais dans le cas particulier du roman-photo, le problème n'est pas tant celui d'une standardisation, que celui de la destination de celle-ci, à savoir un lectorat populaire, issu du milieu ouvrier et de niveau d'éducation primaire⁶⁰. Le genre serait d'autant plus déconsidéré qu'il s'adresse à une catégorie de personnes à faible coefficient culturel, et suspectées de ne pas pouvoir accéder à des objets culturels élaborés. Il ne s'agit pas ici d'évaluer ce qui relève d'une forme de ségrégation sociale et ce qui tient d'une vérité sociologique, mais de constater que cette suspicion induit autant les préjugés de médiocrité à l'égard du roman-photo, qu'elle pilote les orientations du roman-photo. Le basculement du roman-photo au photoroman est une tentative de valoriser une pratique narrative plus photographique et moins illustrative, plus artistique et moins commerciale, plus inspirée et moins systémique. Cette opération doit permettre au roman-photo de passer à un autre niveau d'analyse et de connaissance, un niveau auquel son genre, jugé trop rudimentaire, ne l'autorise d'ordinaire pas à accéder.

⁵⁸ Georges FRIEDMANN, « Enseignement et Culture de masse », in *Communications*, n°1, Paris, Seuil, 1961, p.7.

⁵⁹ Cf. Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, « L'Industrie culturelle », in *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 (traduction de *Dialektik der Aufklärung*, 1947).

⁶⁰ Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur*, op. cit., voir « Les données chiffrées relatives au lectorat de Nous Deux » (Schéma 2 et Tableau 2).
Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.152. Voir les moyennes annuelles de diffusion de l'hebdomadaire *Nous Deux*.

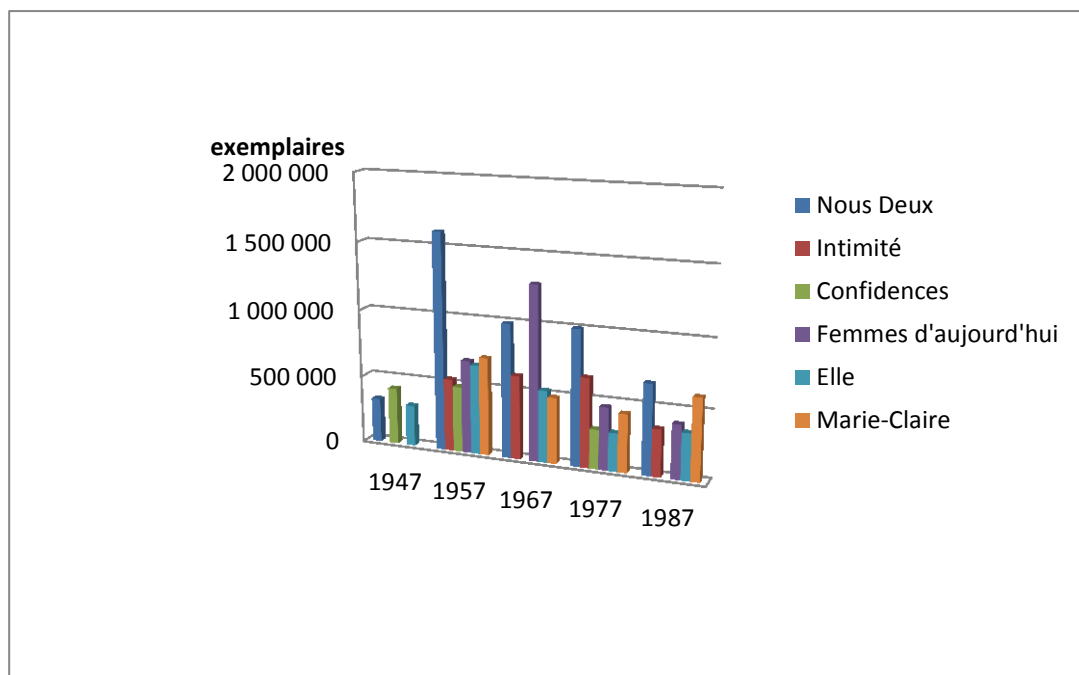


Schéma 1 Presse féminine: diffusion comparée de six titres

	1947	1957	1967	1977	1987
<i>Nous Deux</i>	326 000	1 607 000	991 000	1 000 500	666 500
<i>Intimité</i>		536 500	617 000	659 500	349 000
<i>Confidences</i>	419 500	486 500		291 500	
<i>Femmes d'aujourd'hui</i>		688 000	1 288 000	461 500	400 000
<i>Elle</i>	303 000	661 500	531 000	282 000	346 000
<i>Marie-Claire</i>		723 000	487 500	429 500	608 000

Tableau 1 Presse féminine : diffusion comparée de six titres

(données chiffrées en nombre d'exemplaires)

Les moyennes, par année, correspondent aux ventes mensuelles des titres. Les chiffres sont arrondis.

Les magazines *Elle* et *Marie-Claire* ne contiennent pas de romans-photos ; ils sont mentionnés à titre comparatif, permettant ainsi de relativiser la diffusion des revues proposant des romans-photos.

Données chiffrées issues de l'OJD, présentées et commentées par Giet en annexe de sa thèse de doctorat *Nous Deux. Parangon de la presse de cœur. Transformation des formes, métamorphoses de l'amour et évolution sociale*. Université de Strasbourg, Sciences de l'information et de la communication, 1997.

Giet précise que les résultats de *Femmes d'aujourd'hui* sont à manier avec précaution compte tenu du fait que, jusqu'en 1972, les chiffres communiqués concernent la diffusion du titre en France et en Belgique.

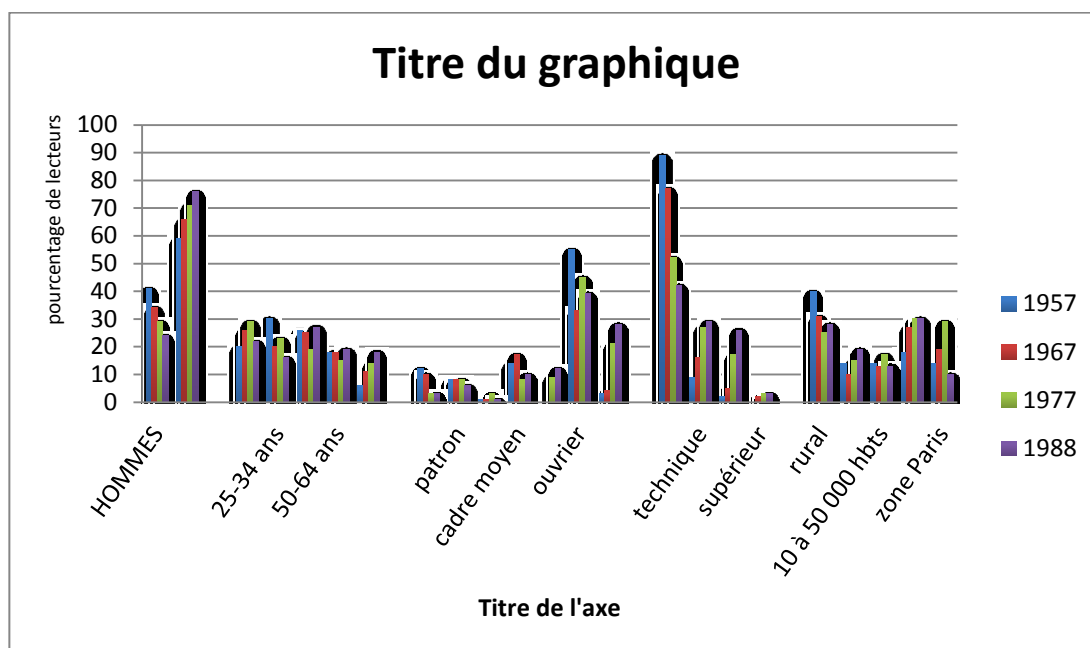


Schéma 2 Caractéristiques du lectorat de *Nous Deux*

		1957	1967	1977	1988
sexe	HOMMES	41	34	29	24
	FEMMES	59	66	71	76
âge	18-24 ans	20	26	29	22
	25-34 ans	30	20	23	16
	35-49 ans	26	25	19	27
	50-64 ans	18	18	15	19
	66 ans et +	6	11	14	18
Catégorie socio-prof. (du chef de famille)	agriculture	12	10	3	3
	patron	8	8	8	6
	cadre supérieur	1	1	3	1
	cadre moyen	14	17	8	10
	employé			9	12
	ouvrier	55	33	45	39
	inactif	3	4	21	28
instruction	primaire	89	77	52	42
	technique	9	16	27	29
	secondaire	2	5	17	26
	supérieur	-	2	3	3
habitat	rural	40	31	25	28
	- de 10 000 hbts	14	10	*15	*19
	10 à 50 000 hbts	14	13	*17	*13
	50 000 hbts et +	18	27	*30	*30
	zone Paris	14	19	13	10

Tableau 2

Caractéristiques du lectorat de *Nous Deux*

Données chiffrées extraites des études d'audience du C.E.S.P. (Centre d'Étude des Supports de Publicités), présentées et commentées par Giet, en annexe de sa thèse de doctorat *Nous Deux. Parangon de la presse de cœur. Transformation des formes, métamorphoses de l'amour et évolution sociale*. Université de Strasbourg, Sciences de l'information et de la communication, 1997.

*: suivant l'évolution des systèmes de classement du CESP, les catégories:

« - de 10 000 hbts », « 10 à 50 000 hbts », et « 50 000 hbts et + », deviennent à partir de 1977: « - de 20 000 hbts », « de 20 000 à 100 000 hbts » et « 100 000 hbts et + »

c. Les alibis du roman-photo

Dans le contexte des années soixante, qui voit se radicaliser la réflexion sur les pratiques culturelles populaires et les *mass-media*, le roman-photo, à l'instar d'autres supports *mass-médiatiques*, est pris entre deux feux. L'un, issu de l'École de Francfort⁶¹, parle d'une « industrie culturelle⁶² » à l'origine d'une vaste entreprise d'aliénation des populations. L'autre, dont se revendiquent les protagonistes du C.E.C.M.A.S.⁶³, considère le développement des médias comme une voie de démocratisation des savoirs, et envisage la standardisation de la culture comme une conséquence structurelle, et pas nécessairement négative, de ce développement. Suivant cette conception, le roman-photo, en tant que média de grande diffusion, serait potentiellement un outil didactique ; il relèverait de ces « outils précieux pour transmettre la culture traditionnelle⁶⁴ ».

Sullerot signale, au titre de leur vocation pédagogique, des romans-photos produits au Maroc afin d'« enseigner le mécanisme de la Sécurité Sociale, ou l'utilité de creuser des puits, ou la culture de la betterave », tout en précisant :

il peut aussi y avoir des applications pédagogiques. Surtout dans des populations qui sont contraintes de passer du stade verbal aux moyens audio-visuels sans avoir connu le stade scriptural. Alors que les graphiques, diagrammes, etc., leur demeurent très difficiles à comprendre, le récit en photographie est plus réaliste, plus concret⁶⁵.

Cet exemple sert le propos de Sullerot mais sort également des limites du territoire généralement dévolu au genre, et est à ce titre, problématique. Dans la mesure où il est clairement établi par l'auteur que le photoroman est un genre « cantonné au

⁶¹ Notamment connu pour sa réflexion sur la notion de culture de masse, ce courant philosophique né dans l'Allemagne de Weimar, est initié par les membres de L'Institut de Recherches en Sciences Sociales de Francfort : Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse et Walter Benjamin. Il prend le nom de « l'École de Francfort » dans les années 60.

⁶² Notion critique de la culture de masse, elle n'inclue pas, à proprement parler le roman-photo, du fait notamment de sa parution antérieure à celle du roman-photo. L'attention portée aux « romans-feuilletons des magazines féminins » laisse néanmoins supposer la possibilité d'un rapprochement. Cf. Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, « L'Industrie culturelle », *op. cit.*

⁶³ Création du CECMAS, Centre d'études en Communication de Masse, en 1960, par Georges Friedmann, en collaboration avec Edgar Morin et Roland Barthes, et sous le patronage de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), et du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) ; Le CECMAS est à l'origine de la revue *Communications* en 1961.

⁶⁴ Jules GRITTI, « Culture et mass media », in *La presse d'aujourd'hui*, Bloud & Gay, Liège, 1966, p.5-17.

⁶⁵ Évelyne SULLEROT, « Les Potoromans », in *Entretiens sur la paralittérature*, *op. cit.*, p.138.

monde latin⁶⁶ », on peut effectivement s'interroger sur le choix d'un exemple pris certes pour sa pertinence, mais aussi à défaut d'avoir pu en trouver dans la production du « monde latin ». En effet, si les qualités pédagogiques du roman-photo sont évidentes, elles n'en demeurent pas moins à l'état de potentialité dans les productions européennes. C'était le cas dans les années soixante, c'est encore le cas aujourd'hui où cet outil n'est pour l'essentiel utilisé qu'à destination des publics non-européens. Les exemples qui le montrent ne manquent pas. En 2006-2007, l'UNESCO a ainsi, en collaboration avec le gouvernement du Mali, les éditions Lancio (Rome) et les éditions Donniya (Bamako), commandité la réalisation d'un roman-photo comme outil de sensibilisation dans la lutte contre le VIH et le sida. En complément et afin de favoriser cette démarche dans d'autres pays et pour d'autres causes, l'UNESCO a même édité un précis méthodologique de création de roman-photo⁶⁷.

Les productions du C.A.M.H. / C.T.S.M. (Center for Addiction and Mental Health / Centre de Toxicomanie et de Santé Mentale) de Toronto sont un autre exemple probant des pratiques pédagogiques actuelles du roman-photo. Réalisés à destination des populations sensibles issues de l'immigration au Canada, ces documents abordent, sous la forme de roman-photo, les thèmes de la dépression (Fig.10), du syndrome post-traumatique, de la toxicomanie, de l'alcool (Fig.9), et des jeux de hasard et d'argent. Le roman-photo propose une solution d'accès à l'information (détection des symptômes, possibilités de traitements). Cet accès est facilité par une mise en situation visuelle, un langage « parlé », et un format imprimé qui, contrairement à un court-métrage télévisuel, n'impose pas de temps et de lieu dans la réception du contenu de l'information. Le langage photo-romanesque permet de contourner les lacunes linguistiques, voir l'illettrisme, de certains de ces arrivants.

⁶⁶ Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans », *op. cit.*, p.138. Information échangée dans le cadre d'une discussion entre Sullerot et Pépin, elle avait déjà fait l'objet de précision de Sullerot dans « Les Photoromans », in Jules GRITTI (dir.), *Mass media 1, La presse d'aujourd'hui*, Liège, Bloud & Gay, 1966, p.83.

« Mais cette fortune s'arrête aux frontières du monde latin et à prédominance catholique. Des sommes investies tant en Allemagne qu'aux États-Unis pour y introduire les photoromans n'ont servi qu'à prouver par les faits la spécificité latine du genre ».

⁶⁷ Sylvia DORANCE, *Créer et publier un roman-photo*, Paris, UNESCO, 2008.



Fig. 9 L'Alcool

Center for Addiction and Mental Health-CAMH,



Fig. 10 La Dépression

Center for Addiction and Mental Health-CAMH,



Le roman-photo a pour objectif, en traitant l'information, d'éduquer celui qui le lit. Il remplit sa fonction pédagogique en étant soumis aux lecteurs. Il peut toutefois jouer un autre rôle, cette fois en tant que projet d'activité pédagogique : il a alors vocation à éduquer celui qui le fait. L'outil roman-photo, déconnecté de sa fonction informative, est pensé en termes de production. Il s'agit dans ces conditions de mobiliser les compétences afin de concevoir la narration, sa chronologie, ses articulations, et de produire du texte. Sa nature pluridisciplinaire, le travail collectif qu'il nécessite, la réflexion sur l'image (sens et fonctionnement) et la maîtrise du langage qu'il requiert, ainsi que la ressource informatique qu'il nécessite, en font une méthode pédagogique, validée et encouragée, en France, par les académies dans le cadre notamment des projets TICE⁶⁸.

En dépit du fait qu'il reste lucide sur les limites de l'exercice, au point de prendre le soin de le préciser, Saint-Michel cède lui aussi à cette tentation de valoriser le roman-photo par le biais d'une utilisation pédagogique ; il propose à cette fin, une série d'ateliers à destination des élèves⁶⁹ (il consacre d'ailleurs un chapitre entier de son étude sur le roman-photo à cette question) :

Le roman-photo ne peut pas constituer une bouée de sauvetage. Il n'empêchera pas la noyade... par contre, l'inclure

⁶⁸ Technologie de l'Information et de la Communication pour l'Éducation : il s'agit d'un cadre pédagogique pour tout projet collectif qui articule le programme de l'année en cours et l'utilisation de l'outil informatique : création de page internet, de blog, de revue ou de roman-photo. En lien, l'Éducation Nationale propose également depuis 2001 le B2I, un Brevet Informatique et Internet qui atteste de la maîtrise des outils informatiques de son détenteur.

⁶⁹ Ateliers d'initiation à la narration photographique, d'étude de « l'idéologie et des mythes véhiculés par *Intimité* ou *Nous Deux* », ou de fabrication de scénarii de romans-photos. *Idem*, p.174-184.

dans des études plus générales : structure du conte, du roman-policier, de la bande dessinée... apparaîtra comme judicieux⁷⁰.

Bien qu'il semblait, depuis les années soixante, pouvoir y jouer un rôle, le roman-photo n'a eu accès à la sphère éducative que très récemment. Cet accès, rendu possible par un environnement technologique favorable, a des conséquences sur la pratique du genre. De fait, si le roman-photo est encouragé dans sa démarche de diffusion et qu'il y démontre une certaine efficience, c'est au prix d'une transgression des codes qui n'est pas compatible avec un produit commercial calibré. Réduits à la fonction de supports, de communication ou de pédagogie, ces objets photoromanesques tardifs, esthétiquement et narrativement assez pauvres, n'ont en effet plus grand-chose en commun avec ceux des magazines de la grande époque des années cinquante et soixante.

Dès cette époque, certaines propositions semblaient pourtant bien marquer un virage vers une pratique éducative, et proposaient des adaptations d'œuvres littéraires classiques (*Les Hauts de Hurle-vent* d'Emily Brontë (Fig.12-13)), *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (Fig.11-14), *Anna Karénine* de Léon Tolstoï). Des éditeurs populaires comme Mondadori, Rizzoli et Del Duca, aux rédactions des magazines plus ambitieux tels *Femme d'aujourd'hui* ou *Bonnes soirées*, les tentatives d'utiliser le photoroman à des fins plus culturelles, en puisant plus largement dans la réserve immense des œuvres classiques, méconnues du public de ces périodiques, ne manquent pas⁷¹. Il s'agirait néanmoins, sans pour autant leur nier une influence positive⁷², de ne pas être dupe d'une stratégie éditoriale. Le roman-photo issu d'une adaptation littéraire constitue une alternative à la déferlante des romans-photos italiens⁷³. Il n'intéresse les éditeurs que dans la mesure où il est susceptible d'accroître le lectorat. Loin d'être cet outil « précieux pour transmettre la culture

⁷⁰ « Travailler avec le roman-photo ». Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit. p.169-184.

⁷¹ Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », in *Communications*, n°2, Paris, Seuil, 1963, p.80-81.

⁷² Se fondant sur le courrier parvenus aux périodiques et dans lequel des « lecteurs remercient le journal de leur avoir fait découvrir une œuvre dont ils ignoraient l'existence et dont ils ont par la suite apprécié la lecture », Sullerot cautionne cette influence positive, et précise qu'il semble effectivement « indéniable que l'adaptation d'œuvres classiques en photoromans ait élevé le niveau culturel de périodiques qui en ont entrepris la publication ». Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », op. cit., p.77-85.

⁷³ Un grand nombre des romans-photos publiés en France sont des traductions plus ou moins bonnes de publications italiennes.

traditionnelle⁷⁴», le roman-photo se révèle opportuniste. Il ne manque d'ailleurs pas d'abandonner cette pratique littéraire du roman-photo dès lors qu'elle ne trouve plus son public⁷⁵.



Fig. 11 « Madame Bovary »
"Les grands romans",
n°15, p.2
Femme d'Aujourd'hui, 1979
Réalisé par Hubert Serra



Fig. 12 « Les Hauts de Hurle-Vent »
"Les grands romans", n°2
Femme d'Aujourd'hui, 1979
Réalisé par Hubert Serra



Fig. 13 « Les Hauts de Hurle-Vent »
Idem, p.44



Fig. 14 « Madame Bovary »,
"Les grands romans",
n°12, p.2
Femme d'Aujourd'hui, 1979
Réalisé par Hubert Serra

⁷⁴ GRITTI, Jules, « Culture et mass media Mass media 1 », in Jules GRITTI (dir.), *Mass media 1, La presse d'aujourd'hui*, Liège, Bloud & Gay, 1966, p.5-17.

⁷⁵ Face à une baisse significative de son tirage, baisse consécutive à une série de propositions à caractère littéraire, « Nous Deux laissera tomber cette politique d'adaptations plus ou moins prestigieuses, il est possible d'attribuer cette baisse temporaire à une erreur de ciblage ». Jan BAETENS, « Pour le roman-photo », Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, p.38. Cf. Sylvette GIET, *Nous Deux, Parangon de la presse de cœur*, op. cit (voir annexe pl.).

Sullerot évoque le fait que la littérature puisse constituer un alibi pour un roman-photo qui cherche à gagner les faveurs d'un public réticent. Elle écrit à ce sujet,

Une campagne extrêmement violente se déroula en France contre cette littérature, à partir de 1951. Même si les producteurs de photoromans faisaient mine de ne point entendre et d'ignorer les indignations sincères ou intéressées de tous ceux qui la conduisirent... il est certain qu'ils eurent à cœur de trouver un alibi à leurs chiffres d'affaires... ils semblèrent alors découvrir les perspectives de l'éducation populaire. [...]

Si la reconnaissance de ce genre commercial est acquise, de fait, par le nombre de ces lecteurs, s'agissant de reconnaissance intellectuelle, la quête est menée par une fraction de la classe culturelle⁷⁶, qui cherche à imposer ses critères à un genre populaire pour le tirer vers le « bon goût⁷⁷ ». Cette tentative de légitimation passe par un certain forçage. Le roman-photo ne doit plus être ce seul objet de distraction, mais doit relever d'une démarche pédagogique, et avoir une utilité éducative. Il pourrait ainsi, à force de littérature, devenir un objet digne d'intérêt. Sa valorisation ne passe pas par ce qu'il est, mais par ce qu'il pourrait, voir ce qu'il devrait être.

⁷⁶ Pierre BOURDIEU, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, "Le sens commun", 1979.

⁷⁷ *Idem*, p.31.

B. ROMAN-PHOTO : UN PROBLÈME DE RECONNAISSANCE

1. Les problèmes du genre

La seule évocation du terme « roman-photo » véhicule un certain nombre d'idées préconçues. Si dans le flot des productions, certaines se vérifient parfois, elles ont surtout le pouvoir de parasiter, de manière dommageable, les objets qui sont le plus à la marge. Reste qu'en matière de roman-photo, il n'y a apparemment pas de distinction qualitative possible : le genre est pris au piège de sa propre codification.

a. La marque de l'arrière-garde

Dans le contexte des années soixante et soixante-dix, des idéaux libertaires, de l'amour libre, et surtout du féminisme d'une génération de moins en moins silencieuse, le roman-photo semble incarner une forme d'arrière-garde, le symptôme d'une société sclérosée par ses principes. La femme y est soumise, en quête de l'amour éternel et prête, jusqu'aux limites du masochisme, à tout accepter dans cette perspective. Elle incarne au gré des histoires, tous les stéréotypes féminins : la femme-mère, la femme de tête, la femme-enfant. De son côté, l'homme « photoromanesque » a le pouvoir : sa nature honnête et juste, sa fonction sociale (médecin, homme d'affaire, ingénieur...) lui confèrent une autorité morale qui ne manque pas d'impressionner et, tout autant que son passé trouble, d'attirer la femme. Cette dernière, par son charme naturel et ses qualités d'âme parviendra, non sans peine, et non sans avoir affronté une rivale séductrice et manipulatrice, à attirer l'attention de l'homme.

L'erreur serait de voir dans ces derniers éléments une synthèse de tout le roman-photo. Véritable canevas du récit, il s'agit plutôt de les envisager, non comme conséquences, mais bien au contraire comme générateurs du roman-photo : les stéréotypes constituent un point de départ, et en fonction de la manière dont ils vont être nourris, évolueront dans le sens d'une adéquation avec leur époque. C'est ainsi que les héroïnes sont toutes des femmes actives et autonomes, et ce n'est pas sans un certain piquant que Sullerot évoque ce détail :

Le travail existe dans les photoromans. L'héroïne n'est que bien rarement mannequin ou starlette, alors que dans le cinéma français la carte professionnelle des héroïnes est totalement irréaliste⁷⁸.

Les esprits chagrins ne manqueront pas de signaler qu'en termes d'activités professionnelles, ces femmes en sont souvent réduites à assumer des fonctions subalternes : assistante plutôt que dirigeante, elle se trouve infirmière plutôt que médecin, secrétaire plutôt qu'ingénieure. C'est indéniable. Il pourrait néanmoins leur être opposé que si arrière-garde il y a, elle n'est pas tant dans le roman-photo que dans la société dont il se veut la radiographie : une société qui, entre 1950 et 1970, compte à peine 45 % d'actives⁷⁹ parmi les femmes et qui les cantonne à des postes peu qualifiés du secteur tertiaire. De plus, par ce modèle de femme active, il s'agit d'offrir au lectorat féminin un monde dans lequel il est en mesure de se projeter. Or, sociologiquement parlant, il est fort peu probable qu'une lectrice type de roman-photo⁸⁰, se transpose dans un modèle social qui la ferait passer du statut d'ouvrière à celui de médecin ou d'architecte.

Le roman-photo n'est certainement pas le terrain d'un engagement politique, mais il ne manque pas de faire allusion à certaines valeurs prolétaires. Sullerot évoque à ce sujet le « vrai public populaire, celui qui vote à l'extrême gauche » et le fait que « les photo-romans italiens, dont les traductions représentent 65% des publications en France, sont souvent faits par des marxistes bon teint⁸¹ ». Sans révolution, sans violence et sans revendication ouvertement politique, mais par le jeu d'histoire d'amour entre deux personnes de classes différentes, ou encore par la réussite sociale d'un héros, le roman-photo parvient à critiquer le pouvoir de l'argent, à valoriser le travail et la justice sociale. Ce message renvoie aux valeurs des lecteurs et s'intègre tout naturellement dans un dispositif à leur intention ; il n'en est pas moins souvent occulté par la critique. En 1966, Sullerot, se référant au

⁷⁸ Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans » (Cerisy-la-Salle), *op. cit.*, p.130.

⁷⁹ Pourcentage de femmes âgées de 25 à 49 ans, ayant une activité : 43,4% en 1954, 44,5 % en 1968, contre 81,1 % en 2002. Source INSEE.

⁸⁰ Le lecteur type d'un roman-photo est, statistiquement, une femme appartenant à la classe ouvrière, d'instruction primaire, et vivant en zone rurale. Voir *Le lectorat de Nous Deux... Caractéristiques*. Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur*, *op. cit.*, annexe III (Schéma 2 / Tableau 2)

⁸¹ Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans » (Cerisy-la-Salle), *op. cit.*, p.130.

travail de Carlo della Corte⁸² sur la bande dessinée, autre forme de la culture populaire, affirme également qu'une part de la critique provient de ceux-là mêmes qui prônent la culture populaire :

Son succès seul, si énorme et si rapide, a attiré l'attention sur ce nouveau mode de conter et a provoqué dans l'élite un recroquevillement d'horreur et un refus passionné. Rares sont ceux qui, comme Carlo Della Corte, se demandent si les efforts d'une certaine gauche politique pour donner vie à une culture populaire n'auraient pas été moins dérisoires si on avait eu recours à cette technique décriée⁸³.

De la même façon, Chirollet refuse de croire que le roman-photo se résume à cette pauvreté tant raillée. Il laisse entendre, sans s'attarder sur le postulat, qu'une critique pourrait bien s'inscrire en filigrane dans le roman-photo :

La comédie de la vie dans le photoroman populaire, est souvent présentée de manière tellement caricaturale, mettant en évidence avec une telle force la typologie implicite des comportements sociaux, qu'on peut se demander si une telle fiction n'est pas un élément régulateur normal de toutes les aspirations (sociales, professionnelles, sentimentales), mais également une sorte de dénonciation de cette apparence de normalité, sa négation⁸⁴.

Là encore, il s'agit de ne pas se fourvoyer sur les intentions des éditeurs de romans-photos : ces objets ne sont en rien les supports d'un quelconque prosélytisme d'extrême gauche. Ils s'inscrivent cependant dans leur temps, réfutant alors l'idée courante que le roman-photo est complètement déconnecté du réel. À ce sujet, Giet trouve, dans le corpus de *Nous Deux*, et cela dès 1954, plusieurs exemples de romans-photos qu'elle qualifie de « néo-réalistes⁸⁵ » et qui sont « explicitement situés en Italie, et [mettent] en cause les potentats locaux, la mafia, l'émigration, les luttes intestines⁸⁶ ». La part de réalisme, et plus précisément, d'adéquation à la réalité d'un lectorat populaire, que constituent ces références est un ancrage essentiel à la projection du lecteur dans l'histoire, mais elle est également

⁸² Carlo DELLA CORTE, *I fumetti*, Roma, Mondadori, 1961.

⁸³ Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans », *op. cit.*, p.83-96.

⁸⁴ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, *op. cit.*, p.21-22.

⁸⁵ Sylvette GIET, « Le Roman-photo sentimental traditionnel lu en France », in BAETENS, Jan & GONZALES, Ana, *Le Roman-Photo*, actes du colloque de Calaceite, 21-28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p.11.

⁸⁶ *Idem.*

indispensable à l'équilibre d'un récit dont les ressorts ne manquent pas d'une certaine extravagance.

b. Un genre pauvre

1) Une narration pauvre

Le public du roman-photo est rompu aux codes d'un genre qui lui est devenu familier ; il sait ce qu'il va chercher et ce qu'il doit trouver dans le roman-photo. Cette adéquation entre le dispositif photoromanesque et le lectorat ciblé, induit un modèle de construction, et réduit le genre à la réitération automatique, voire aveugle, de ce modèle. Dans cette perspective, Saint-Michel parle du roman-photo comme d'un « récit pris à son propre délire », qui « se raconte lui-même et n'envisage l'enchaînement des relations internes de l'histoire, que dans la mesure où cet enchaînement se fond dans le canevas⁸⁷ ». Le genre s'enferme immédiatement dans ses propres contraintes. Il ne cherche pas à s'y soustraire.

Ce repli autophage est une aberration dans un contexte culturel, celui des années 1950-1960, qui interroge systématiquement la possibilité de transgresser les normes, et finit toujours, parfois *a posteriori*, par valider cette transgression. Tandis que le cinéma de la Nouvelle Vague, le Nouveau Roman, l'OuLiPo, illustrent cette excitation d'un art qui se crée dans le dépassement des règles, le roman-photo joue les parents pauvres en revendiquant sa permanence. Sa forme même, un hybride de texte et d'images, ne lui laisse aucune chance de supporter la comparaison. L'image est « l'écriture des ignorants, propre à frapper l'imagination des enfants et à fixer leur mémoire⁸⁸ ». En reprenant ces termes, Giet évoque ce sentiment, hérité de la pensée religieuse, d'une méfiance à l'égard de l'image⁸⁹. Une tradition qui

⁸⁷ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.61.

⁸⁸ Les termes sont repris d'un catéchisme de Claude Fleury, cité par Dominique Julia dans "Lecture et Contre-Réforme", in Guglielmo CAVALLLO et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p.279-314.

⁸⁹ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », in *Belphégor*, n°1, novembre 2001, revue électronique de l'Université Dalhousie, Canada. « On sait que l'image fut tenue [...] pour une écriture dangereuse, toujours susceptible d'échapper au contrôle et de livrer les lecteurs fragiles (peuple, femme, enfant) aux vertiges du désordre ». Cette méfiance nourrit les formes les plus radicales d'iconoclasme, mais entretient également le principe de contrôle religieux sur la création et la diffusion des images, ou de toute autre forme de représentation.

dépasse largement le cadre du seul roman-photo, mais dans laquelle il se voit néanmoins entretenu, du fait même du rôle compensatoire qu'il laisse à l'image. Cette dernière se donne comme un substitut du texte, et acquiert, à ce titre, une très forte charge négative : comme une illustration de la défaillance de l'écrit, une impureté, elle donne à voir plutôt qu'à lire. Elle rend facile et stigmatise la paresse intellectuelle de ses lecteurs.

Le rapprochement est constant entre image et public non lettré ; il l'est aussi bien entre image et loisir, image et spectacle, toutes choses on le sait bien envers lesquelles il convient d'éprouver de la méfiance dès qu'elles s'offrent au plus grand nombre...⁹⁰

2) La pertinence de l'in vraisemblable

L'image photographique entretient à dessein, au cœur du roman-photo, l'illusion du réel, et renforce par là même le sentiment, pour le lecteur, d'appartenir à cet univers où tout finit toujours bien, où tout est toujours possible, et cela, au risque du vraisemblable. La dimension de réalisme du matériau photographique, et celle, très codifiée du récit, essouffleraient et condamneraient rapidement le roman-photo à la répétition, s'il n'était émaillé de ces

[...] renoncement miraculeux, accident providentiel, cascade de hasards, intervention peu crédible et soudaine de l'opposant, dénouement aussi surprenant que rapide, coup du destin, évanouissement de commande etc., éléments que nous regrouperons pour plus de commodités sous le vocable « coups de théâtre » [...] ⁹¹

Cette combinaison d'évènements, aussi peu crédible soit-elle, est utile à la dynamique du récit. Ces rebondissements ne sont pas qu'un agglomérat d'incohérences au secours d'un récit creux⁹² ; ils articulent en fait judicieusement, le fantasme et le possible, le « c'est une histoire » et le « ça peut arriver ». Tout n'est

⁹⁰ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », *op. cit.*

⁹¹ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, *op. cit.*, p.61.

⁹² Se fondant sur les manuels d'histoire littéraire des années 60 et leur peu d'engagement à considérer la paralittérature comme un objet noble, Couégnas expose les critères de cette « mauvaise littérature » et établit que la dimension d'in vraisemblable est un des critères qui, aux yeux de cette critique conservatrice, « tendrait à frapper de nullité » ces pratiques. Daniel COUEGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, "Poétique ", 1992, p.17.

qu'une question d'équilibre : l'in vraisemblable déréalise le récit et concourt à l'imaginaire du lecteur, tandis que tout ce qui rattache la réalité du lecteur à celle de la diégèse, lui rend concevable la part d'in vraisemblable du roman-photo. Tous ces « coups de théâtre », suivant leur agencement, construisent un univers dont la particularité agit comme un signe distinctif qui identifie une production, une collection, un réalisateur. C'est une marque de fabrique que le lecteur sait percevoir, et à laquelle il s'attache, indépendamment de toute vraisemblance.

Le roman-photo n'interroge pas la condition et l'utilité du vraisemblable de son dispositif fictionnel, ni dans le sens de son utilité et de sa pertinence (comme peuvent le faire les avant-gardes littéraires dans les années quarante et cinquante), ni même dans celui de son observance comme principe (dans une vision plus traditionnelle de la narration) ; il interroge en revanche le seuil d'acceptation de l'in vraisemblable, et par là même, les limites de la coopération du lectorat.

c. Roman-photo et divertissement

Cette génération systématique du roman-photo constitue le point d'ancrage d'une critique défavorable au genre : des règles de construction, à la limite du système, sont pourtant monnaie courante dans l'histoire des productions littéraires. La tragédie ou la poésie sont des genres qui s'ancrent formidablement dans la contrainte, sans que cela ne porte jamais ombrage à leur statut de création. Les règles de la tragédie classique⁹³ imposent un format à l'histoire ; au *happy-end* incontournable du roman-photo, la tragédie oppose la mort d'un ou plusieurs personnages, comme conclusion. Dans un cas, comme dans l'autre, il y a une nécessaire observance des règles. La qualification du genre d'une production passe par la reconnaissance des règles dudit genre.

Reste que ces pratiques d'écriture, au sens large, ne s'inscrivent pas dans les mêmes démarches. Les règles de la littérature ont vocation à fournir une matière intelligible, propre à élever le lecteur ou le spectateur, par la réflexion qu'elle engage. Les règles du roman-photo conduisent quant à elles, à la production

⁹³ Déroulement en cinq actes, règle des trois unités (temps, lieu et action, mise en place de l'histoire autour d'un élément perturbateur, idée directrice d'une impossibilité pour le héros de se soustraire à son destin, mort d'un ou plusieurs personnages, constituent les règles essentielles de l'écriture de la tragédie.

d'objets de divertissement, et impliquent un accès facile aux propos. Le roman-photo est un travail de forme, et le plaisir qu'il apporte est celui de la reconnaissance et de l'immédiateté.

Le récit cherche plus à se dire (mais dans l'ordre formel) qu'à dire quelque chose. On n'est pas dans le monde de la communication mais dans celui de la formulation⁹⁴.

Au-delà des mécaniques mises en œuvre par le dispositif, c'est la proposition même du roman-photo qui est mise en cause : le roman-photo est une habitude de consommation, une proposition de divertissement, ce qui en soi n'aurait rien de problématique, si elles n'étaient pas largement entretenues par une stratégie commerciale. Identifié de la sorte, le genre photoromanesque fait lui-même échec à toute accession à la sphère culturelle. Tout au plus s'inscrit-il dans une forme sans noblesse de la culture. Une culture, entendue comme une pratique de masse, inscrite dans les habitudes d'une part identifiée de la population, qui n'a pas vocation à développer ou à épanouir, mais à se réitérer et à rapprocher ceux qui la pratiquent.

À l'heure où sont dénoncées *La Société du spectacle*⁹⁵ et « l'industrie culturelle⁹⁶ », cela justifie largement que le roman-photo ait été d'office relégué au rang des indésirables et n'ait que très peu fait l'objet d'une réflexion objective⁹⁷. Il a par contre, accumulé les réflexions construites comme autant de réquisitoires à charge, et qui, d'années en années, se sont nourries les unes les autres. Malgré une histoire à succès longue de près de trente ans, le genre reste encore mal connu dans les années quatre-vingt. Et bien qu'il opère un virage vers des domaines plus complexes et s'illustre sur de nouveaux territoires photographiques et littéraires, notamment avec les publications aux Éditions de Minuit de *Chausse-trappes*⁹⁸,

⁹⁴ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.61.

⁹⁵ Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2006 (Première édition, Paris, Buchet-Chastel, 1967).

⁹⁶ Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, « L'industrie culturelle », op. cit.

⁹⁷ Dans la bibliographie des ouvrages de fond sur le roman-photo, on peut inscrire deux références importantes avant 1980 : le travail d'Évelyne Sullerot, qui en vient à s'intéresser au roman-photo par le biais de la presse féminine et qui apporte un éclairage historique et surtout sociologique sur le genre (Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans », (1), op. cit.), et le travail de Serge Saint-Michel, le premier à se consacrer exclusivement au roman-photo et à proposer dans un outil générique, les clés du roman-photo.

⁹⁸ Alain ROBBE-GRILLET, Edward LACHMAN, Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

*Fugues*⁹⁹ *Droit de regards*¹⁰⁰ ou encore *Le Mauvais œil*¹⁰¹, ce sont encore beaucoup d'idées fausses qui alimentent et fourvoient les analyses du roman-photo.

d. Un genre féminin ?

1) Des lectrices et des lecteurs

Lorsqu'Anne-Marie Lilien¹⁰² déclare en préliminaire à son travail que « parler de roman-photo, c'est avant tout parler des femmes et de leur relation avec la culture¹⁰³ », le roman-photo se trouve alors lié à la très sérieuse question de la définition de la culture, et de la relation que les femmes entretiennent avec celle-ci. Un questionnement parfaitement légitime, si ce n'est que ce mariage à trois entre roman-photo, femmes et culture, laisse supposer, à tort, que le lectorat du roman-photo est exclusivement féminin. Ce postulat est pourtant établi comme une vérité ; il est transmis comme tel, sans qu'aucune donnée chiffrée, ni même aucune autre source, ne vienne jamais le cautionner. Il s'agit en fait ici d'un raccourci qui se fonde en partie sur une confusion entre lecteur et acheteur : si les acheteurs sont essentiellement des femmes on sait, statistiquement, qu'elles ne sont pas les seules lectrices de l'édition puisqu'à un roman-photo correspond au moins trois lecteurs¹⁰⁴, un lectorat invisible duquel les hommes ne sauraient se soustraire absolument¹⁰⁵. Le fait que le lecteur type du roman-photo soit une femme n'établit pas d'office qu'aucun homme ne lise de roman-photo. Sullerot¹⁰⁶ ou encore Saint-

⁹⁹ Joëlle MEERTX, Marie-Françoise PLISSART, Benoît PEETERS, *Fugues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

¹⁰⁰ Marie-Françoise PLISSART, Benoît PEETERS, *Droit de regards*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

¹⁰¹ Marie-Françoise PLISSART, Benoît PEETERS, *Le Mauvais œil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

¹⁰² Anne-Marie LILIEN, « Le Roman-photo: sous-littérature?... Ou quelques réflexions sur le prêt-à-rêver », *Dossier AQ-D n°23*, Gerpinnes, Actual Quarto, septembre 1982.

¹⁰³ *Idem*, p.7.

¹⁰⁴ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, *op. cit.*, p.7.

¹⁰⁵ Si le pourcentage d'hommes lisant *Nous Deux* va en diminuant au fil des années, 41% en 1957, 34% en 1967 et 29 % en 1977, il n'en est pas pour autant négligeable. Voir *Le lectorat de Nous Deux.. Caractéristiques*. Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur*, *op. cit.*, annexe III (Schéma 2).

¹⁰⁶ « Une étude extrêmement bien faite permet de constater que 42% des lecteurs de *Nous Deux* sont des hommes. À l'époque où j'ai fait mon étude sur *Nous Deux*, ces 42% représentaient un million deux cent mille hommes. Ce n'est pas négligeable ! [...] Encore aujourd'hui ces hebdomadaires du cœur sont extrêmement suivis dans les casernes, ainsi que dans les sanatoriums, aériums, hôpitaux. » Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans », (*Cerisy-la-Salle*), *op. cit.*, p.121.

Michel relativisent d'ailleurs cette féminisation du lectorat et affirme l'existence d'un lectorat d'hommes.

[...] par son histoire et sa géographie, le roman-photo est latin et destiné à une clientèle d'adultes des deux sexes (contrairement à une idée reçue, ces créations sont lues par 30 à 40 % d'hommes)¹⁰⁷.

Se détournant de l'image d'un lectorat « passif », qui n'achète pas de roman-photo, mais en lit parce qu'ils sont à sa disposition, Giet¹⁰⁸ envisage la possibilité que les hommes soient autant une cible que le roman-photo cherche à atteindre, qu'un lectorat qu'il cherche à conserver. S'appuyant sur son outil de référence, le magazine *Nous Deux*, et par des détours statistiques, elle démontre que le roman-photo n'est pas un genre exclusivement féminin :

De ce point de vue, *Nous Deux* entérine et sans doute cherche à renforcer la place des hommes dans son lectorat (les sondages indiquent 40 % en 1957, et encore 20 % aujourd'hui)¹⁰⁹.

Elle recense pour cela un certain nombre d'informations qui témoignent de la volonté du magazine de s'adresser aux hommes : des couvertures qui présentent systématiquement des couples (ce qui signale que le roman-photo n'est pas qu'une histoire de femme), des sur-titrages « Pour vous Monsieur » (qui résonnent comme une invitation), et des rubriques intérieures (automobile, bricolage) : « *Nous Deux* tente [...] de s'affirmer [...] comme magazine familial [...] ¹¹⁰ ». Il s'agit bien de revenir sur un lieu commun chevillé au roman-photo, et qui voudrait que ce dernier soit un genre exclusivement féminin. En plus d'ignorer la part masculine du lectorat, ce poncif occulte d'autres formes de production photo-romanesque à destination exclusivement masculine : des romans-photos de guerre, d'espionnage, policier. Autrement appelés *photos-romans pour adultes*, le caractère violent (*Paras*, *La Mafia*) ou érotique (*Topless*), parfois les deux (*Satanik*), de ces productions, les éloignent considérablement des romans-photos de la presse de cœur¹¹¹. Ces

¹⁰⁷ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.12.

¹⁰⁸ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », op. cit.

¹⁰⁹ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », op. cit.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Si cela ne concerne pas les productions comme *Mafia*, *Topless* ou *Satanik*, une grande part des *photos-romans pour adultes* était réalisée à partir d'images extraites de films américain de série B, et montées sous forme de roman-photo; on parle plutôt de cinéromans.

productions mettent en lumière que le roman-photo peut activer d'autres ressorts que celui du sentiment amoureux.

De manière insidieuse, en écartant l'éventualité même d'un public masculin, on laisse entendre qu'un genre comme le roman-photo ne peut contenter qu'un lectorat féminin. La gravité du cas roman-photo est ainsi relativisée : le genre est mineur et sa médiocrité est à l'adresse des femmes, qui semblent de plus s'en satisfaire. Un seuil d'acceptation est établi dès lors que le genre est considéré comme féminin. Et la méthode n'est pas nouvelle.

2) L'alibi du lectorat féminin

En remontant à la fin des années 1890, on peut trouver un objet qui, s'il se distingue formellement du roman-photo, propose lui aussi un mode de fonctionnement phototextuel et constitue un phénomène d'édition. Le roman photo-illustré comme l'appelle Edwards¹¹², est un roman qui présente des illustrations photographiques plutôt que des dessins illustratifs. La mise au point des procédés de reproduction photomécanique, la possibilité d'éditer des ouvrages à moindre coût, une forme de littérature populaire, et l'appétit du public pour ce type de proposition, sont autant de conditions qui font le succès du roman photo-illustré. C'est en cela qu'il peut être rapproché du roman-photo.

De plus, lorsque l'on met en parallèle le roman-photo et le roman photo-illustré, et que l'on confronte les argumentations convenues sur les médias, le profil d'un même lectorat se dessine. Il s'agit dans les deux cas, de femmes issues des milieux populaires, autrement dit un lectorat déconsidéré et faiblement valorisable pour les genres concernés.

Walter Benjamin les appelait « des romans pour femmes de chambre ». Henry James, écrivant en 1899 au sujet des « romans de gare » qu'il avait vus à Paris, raisonne de même, partant de la nouvelle montée du célibat : « d'innombrables femmes, dans les conditions modernes ne se marient plus – n'en ont, apparemment, plus envie. Il n'est pas exagéré de dire que beaucoup d'entre elles vivent en grande partie avec le

¹¹² Cf. Paul EDWARDS, « Le Roman photo-illustré », in Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp.231-243.

secours immédiat du roman [...] ¹¹³». James termine son article en évoquant avec une excessive pudeur, l'arrivée de l'amour charnel dans le roman populaire¹¹⁴.

À l'opposé des lectrices du roman-photo, que l'on présente comme plutôt conservatrice, les lectrices du roman illustré semblent ici bénéficier d'une image moderne. Elles s'inscrivent en tant que femmes, dans le cycle de changement politique, sociétal et culturel. Les productions photo-littéraires illustrent et accompagnent ce mouvement, et l'innovation technique du procédé porte lui-aussi cette modernité.

Les éditions Nilsson répondent à cette demande. Ce besoin est dû, selon James, à la nouvelle situation de la femme (« rien ne saute aux yeux aujourd'hui de manière plus frappante [...] que la révolution qui est en train de se faire concernant la position et le point de vue des femmes [...]. La revendication politique pour obtenir le droit de vote, en Angleterre comme en France, s'accompagna d'une revendication sexuelle¹¹⁵ [...] »).

Henry James semblent néanmoins penser que les femmes et/ou lectrices subissent les conséquences de cette modernité. Elles cherchent un refuge, « le secours immédiat du roman » dans une forme de littérature faite pour elle. Valorisée ou pas, « femme de chambre » ou femme au foyer, la lectrice de roman illustré ou de roman-photo, ne cesse jamais d'être une femme frustrée. On s'étonne ici de l'aveuglement, ou de l'obstination à ne pas voir, des critiques. De fait, le public présenté comme féminin par la critique ne constitue pas la cible exclusive des éditeurs. On a pu le voir avec le roman-photo, et il en va de même avec les romans illustrés, le lecteur masculin est clairement visé par la ligne éditoriale. L'idée que les « romans-photos illustrés » participent d'un processus d'émancipation et « d'une revendication sexuelle » des femmes est donc à nuancer ; il peut aussi s'agir de distraire le lecteur, peut-être même plus que la lectrice, en parlant des femmes, en évoquant leur désir de liberté, et « en offrant [...] des frissons sur l'interdit sexuel¹¹⁶ ».

¹¹³ Henry JAMES, *Selected Literary Criticism*, Édition de M. Shapira, Harmondsworth, Penguin, 1968, p.219 (cité par Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, op. cit.).

¹¹⁴ Paul EDWARDS, « Le Roman photo-illustré », p.232-233.

¹¹⁵ Paul EDWARDS, « Le Roman photo-illustré », op. cit., p.232-233.

¹¹⁶ Henry JAMES, *Selected Literary Criticism*, Édition de M. Shapira, Harmondsworth, Penguin, 1968, p.233.

Selon Edwards, cette dimension érotique, aussi fantasmatique soit-elle, est d'ailleurs promise par une mention telle que « illustré par la photographie d'après nature »¹¹⁷. Arborée en page de titre de *La Dame turque*¹¹⁷ (Fig.15), ladite mention laisse augurer, pour qui le veut, la vision de quelques corps dénudés.

À l'opposé, à la lumière des analyses de Sullerot, il apparaît que les romans-photos, accompagnent les mutations du quotidien des femmes. Le fait que les héroïnes de romans-photos décident de l'homme qu'elles

vont aimer, et qu'elles ne subissent pas un couple arrangé par des intérêts, leur donne une première forme d'autonomie. La définition d'une femme par rapport au mariage est une conception qui semble d'arrière-garde ; cette conception persiste pourtant aujourd'hui encore ; elle est une donnée sociétale et sociologique incontournable, mais aussi le premier argument des romans-photos. Alors qu'on les accuse d'entretenir l'asservissement domestique des femmes, ils apportent leur pierre à l'édifice de l'émancipation. À ce titre, ils ne manquent pas de s'adresser aux hommes et de se proposer à eux, comme une sorte de précis romantique de parité.

La désignation d'un lectorat particulièrement féminin apparaît donc tour à tour comme une concession faite à l'existence du genre, et l'argument d'un genre non-assumé par les hommes. Cette stigmatisation est également une couverture efficace pour dissimuler, en la noyant parfois dans le flot des ouvrages à l'eau de rose, une production à caractère érotique. Dans ce dernier cas, la mise en scène de corps dénudés exclusivement féminins, laisse néanmoins bien penser que le lectorat déborde largement celui des femmes. Du roman photo-illustré au roman-photo, court l'idée qu'un lectorat féminin justifie à lui seul l'existence de ce type d'ouvrage.

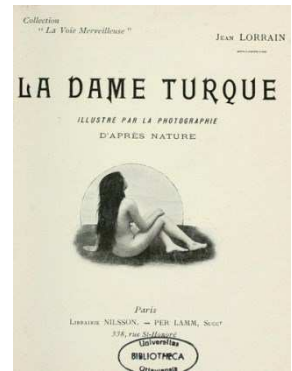


Fig. 15
Jean LORRAIN,
La Dame turque, 1898

¹¹⁷ Jean LORRAIN, *La Dame turque*, Paris, Nilsson / Per Lamm, 1898.

2. Le roman-photo : un objet paralittéraire ?

Étudié en tant que phénomène mass médiatique, ou encore comme moyen de communication, il reste au roman-photo à exister dans la critique en tant qu'objet à part entière. Il doit cesser d'être défini par ce qu'il pourrait être ou pire, par ce qu'il n'est pas, à savoir de la littérature. Dès lors, il pourra être étudié pour ce qu'il est : un objet narratif à vocation distractive.

a. De la sous-littérature à la paralittérature

Parvenu à un succès populaire certain, le roman-photo continue, dans les années soixante, à se heurter à une opinion qui le stigmatise comme sous-littérature. Une opinion que peuvent éventuellement conforter certaines adaptations / illustrations photoromanesques d'œuvres littéraires ; reste qu'il n'est pas le seul à en faire les frais : le roman noir, la science-fiction, la bande dessinée, entre autres, connaissent les mêmes revers. Au-delà du dédain qu'ils inspirent, ces objets perturbent les pratiques et les valeurs culturelles établies : ils incarnent le « goût barbare », majoritaire et populaire, que la hiérarchie des jugements esthétiques¹¹⁸ oppose au « goût pur », élitaire et bourgeois. Dans cette hiérarchie, où la narration est une prérogative de la seule grande littérature, toute autre prétention narrative, qui plus est de la part d'un objet populaire, accessible, voire dénaturé par l'image, ne saura engendrer qu'une forme de littérature facile. Laissés aux portes d'une littérature dont ils sont pourtant issus, ces objets convoquent le concept de paralittérature. Dans le contexte effervescent des années soixante, et sur fond d'industrialisation de la culture, se rejoue la querelle des anciens et des modernes :

[...] l'affrontement entre tenants d'une doxa littéraire institutionnelle (fondée sur la seule histoire et sur la survalorisation des « classiques ») et contestataires partisans d'une « nouvelle critique » à prétentions scientifiques¹¹⁹.

¹¹⁸ Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, op. cit.

¹¹⁹ Daniel COUEGNAS, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p.20.

La paralittérature est une mise en lumière de toutes les pratiques textuelles¹²⁰ qui ne sont pas franchement considérées comme de la littérature. D'un côté, sa filiation avec la littérature, inscrite dans le nom même de « paralittérature », est revendiquée par ceux qui, auteurs ou lecteurs, la pratiquent. De l'autre côté, on met en évidence tout ce qui, dans la paralittérature, ne relève pas de la littérature. Cette dichotomie est nécessaire à l'affirmation d'un statut littéraire particulier ; elle transparaît dans la détermination même de «para»littérature. Tortel précise ainsi la notion de « para » :

Nous nous bornerons [...] à nous reporter aux dictionnaires qui suffisent à nous éclairer en indiquant que le préfixe para signifie à la fois près de, autour de (paratyphoïde) et contre, opposé à (paradoxe) – mais « contre » a lui-même une signification double et peut être pris dans le sens de tout près de (reste contre moi)¹²¹.

En inscrivant dans sa désignation même les caractères intrinsèques d'attachement (inaliénable) et de rupture (incontournable) de ses objets avec la littérature, la paralittérature parvient à définir en creux la littérature, mais elle reste encore confuse à l'égard de sa propre définition ; un constat qui se pose d'ailleurs en postulat de « Qu'est-ce que la paralittérature ? », une introduction au colloque *Entretiens sur la Paralittérature*¹²² du même Tortel.

Soulignons d'abord que tout cet ensemble (nous avons choisi de l'appeler paralittérature) frappe par son caractère d'hétérogénéité et d'indétermination. Je ne sais quelle distance effrayante sépare, par exemple, les fascicules de Nick Carter¹²³ du Code Civil, un catalogue publicitaire de Monte-Cristo. Mais par rapport à la littérature investie tout cet amas

¹²⁰ Ces pratiques peuvent être contemporaines des premières réflexions sur la paralittérature, mais également plus anciennes : le concept est tout à fait rétroactif. À ce titre, Couégnas évoque les feuillets romanesques publiés dans les journaux quotidiens à partir de 1836. Daniel COUEGNAS, *Introduction à la paralittérature, op. cit.*, p.66.

¹²¹ Jean TORTEL, « Qu'est-ce que la paralittérature? », in Noël ARNAUD, Francis LACASSIN, Jean TORTEL (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, colloque du centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1-10 septembre 1967, Paris, Plon, 1970, p.16.

¹²² Colloque du 01 au 10 septembre 1967, Centre culturel de Cerisy-la-Salle.

¹²³ Nick Carter, « Le grand détective américain », est un personnage de littérature populaire. Apparu aux États-Unis, en 1886, dans les pages du *New York Weekly*, il paraît en France, sous forme de fascicule illustré, à partir de 1907. Le succès de Nick Carter est international : le personnage connaîtra près d'un millier d'aventures.

de textes forme ensemble un ça, un en dehors, dont on ne peut fixer les dimensions¹²⁴.

Le concept est évidemment très large et confinerait au simple « fourre-tout » si Tortel ne proposait pas une compartimentation, simple mais sensée, des pratiques, déterminant d'un côté, une paralittérature dite d'« imagination » et de l'autre, une paralittérature « didactique ». De cette manière, il distingue les pratiques du livre de celles du manuel, les pratiques artistiques des pratiques techniques, l'expression¹²⁵ de la communication¹²⁶. Bien que le fait ne soit pas expressément établi par Tortel¹²⁷, le parti pris de ne pas traiter les pratiques « didactiques » de la paralittérature, mis en regard de l'intervention, au cours du même colloque, de Sullerot sur le roman-photo, laisse comprendre que le roman-photo est considéré comme une pratique paralittéraire, et plus précisément en tant que paralittérature « d'imagination ».

Si, au regard du Colloque de Cerisy-la-Salle, le roman-photo est bel et bien un objet paralittéraire, il apparaît pourtant assez délicat, suivant la définition de Tortel, de concevoir sa pratique comme artistique et attachée au support-livre. Les limites de l'exercice sont rapidement atteintes, d'autant plus que cette conviction est très loin de constituer une règle.

b. Une apparence de paralittérature

Dans le corpus des paralittératures d'Yvon Allard¹²⁸, qui fait office de référence dans le domaine, le roman-photo n'apparaît ni dans le classement des sous-genres paralittéraires, ni dans le chapitre consacré au roman sentimental. De même Norbert Spehner¹²⁹, proposant une bibliothèque des indispensables de la paralittérature, ne conçoit cette dernière qu'en termes de roman (policier, science-

¹²⁴ Jean TORTEL, « Qu'est-ce que la paralittérature? », *op. cit.* p.15.

¹²⁵ Manifestation d'un sentiment, d'une émotion, d'une façon d'être.

¹²⁶ Action d'émettre et de transmettre un message à destination d'une personne ou d'un groupe de personne.

¹²⁷ Ce dernier ne fait pas une classification exhaustive des pratiques paralittéraires.

¹²⁸ Yvon ALLARD, *Paralittératures*, Montréal, La Centrale des bibliothèques, " Section documentaire ", 1975 et 1979 pour une version complétée.

¹²⁹ Norbert SPEHNER, « Paralittératures. Les indispensables (une bibliothèque de référence) », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p.119-130.

fiction, western)¹³⁰. Que les publications d'Allard et Spehner soient canadiennes, c'est-à-dire d'un territoire où le roman-photo est très peu connu, justifie sans doute le peu de cas fait de ce genre ; reste qu'il en va de même pour le roman graphique¹³¹. Alors qu'il en est fait mention dans les *Entretiens sur la Paralittérature* de 1967, et qu'il connaît un grand succès sur le continent nord-américain, le roman-graphique ne trouve pas sa place dans les classifications paralittéraires d'Allard ou de Spehner. D'autres réflexions sur la paralittérature, conduites en France cette fois, par Couegnas¹³² ou Boyer¹³³, écartent tout autant le roman-photo et la bande dessinée. On pourrait voir dans cette exclusion, une propension des spécialistes de littérature et de paralittérature, à concentrer leur attention sur le seul roman, ou encore la marque d'un attachement persistant de la littérature au support et au format du livre¹³⁴.

Cette exclusion est pourtant plus sûrement la conséquence d'un genre en cours de reconnaissance. L'existence de pratiques d'écriture périphériques à la littérature est avérée ; il s'agit à présent de les circonscrire dans ce genre dit de paralittérature, d'établir une forme nouvelle de littérarité, autre que celle de la littérature « blanche », et de le faire en dépit de la très grande variété des textes. Autrement dit, la paralittérature est une posture problématique. De fait, comment imaginer que des pratiques ne relevant pas du format du livre¹³⁵, des pratiques

¹³⁰ On peut par ailleurs, s'étonner que les actes du colloque de Cerisy-la-Salle, pourtant fondateurs en la matière, ne soient pas référencés.

¹³¹ Variante de la bande dessinée, qui se distingue notamment par des choix graphiques radicaux (monochromie ou couleurs salies, abandon de l'arrière-plan ou foisonnement du motif, dessin expressionniste ou ligne claire), et par le développement de nouvelles stratégies de mise en page (abandon du phylactère, dessin hors cadre, voire refus des lignes et des cases). Le roman graphique (ou *graphic novel*) laisse de toute façon, une place importante au texte, opte pour des histoires complexes et parfois même énigmatiques, et développe des personnages plus ambigus. Il adopte enfin de nouveaux formats d'édition, rompant avec le traditionnel format album.

« Pour critiques et esthètes, le *graphic novel*, à l'instar du roman, se conçoit dans la perspective littéraire d'une œuvre produite par un auteur manifestant une démarche créative pleine, entière et autonome » : Jean-Paul GABILLET, « Du comic book au graphic novel », in *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, n°12, Août 2005.

¹³² Daniel COUEGNAS, *Introduction à la paralittérature*, op. cit.

¹³³ Alain-Michel BOYER, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008.

¹³⁴ Un retour sur l'histoire de la littérature ne manquerait néanmoins pas de mentionner des pratiques hors-les-livres : la littérature orale, le roman-feuilleton (presse) ou encore la littérature de colportage et les *romans à quat'sous* (fascicules).

¹³⁵ Le roman-photo reste très largement cantonné au format magazine. La bande dessinée, en Europe, est elle aussi diffusée sous forme de revue, de fascicule, et surtout d'album, son format

hybrides (roman-photo ou bande dessinée), et qui ne sont formellement qu'à moitié littéraires, puissent trouver leur place dans l'appareil paratextuel sans risquer de le faire achopper.

Il s'agit alors de questionner la pertinence du parti-pris du colloque de Cerisy-la-Salle : était-ce un contresens de considérer le roman-photo dans le cadre d'une réflexion sur la paralittérature¹³⁶ ? En apparence non, cela semblait plutôt légitime puisqu'en évoquant un genre décrié et malgré tout populaire, identifiable (par la mise en forme de l'objet, le support ou encore l'identité visuelle de la collection¹³⁷), soumis à un contrat de lecture (codification de l'histoire, des personnages, de la mise en page), autrement dit en définissant une production paralittéraire, se sont autant le roman noir et le roman de gare que le roman-photo qui transparaissent : c'est ainsi que le roman-photo se révèle paralittérature. Le phénomène d'inclusion du roman-photo au champ paralittéraire serait cependant incomplet sans l'influence d'un contexte qui lui fournit, non sans paradoxe et non sans une étonnante concordance des pratiques, un cadre.

c. Une assimilation contextuelle

Ce contexte est tout d'abord celui des années cinquante et d'un développement, jusque-là inégalé, du monde de l'édition. Cette évolution est notamment liée au développement économique et matériel des littératures populaires : les maisons d'édition créent des collections spécialisées (comme la « Série noire » de Gallimard¹³⁸), et lancent le livre de poche¹³⁹. Il s'agit de cibler un public, de produire en grand nombre, des livres de qualité moyenne sur un plan matériel (papier, encre, assemblage). Engagés dans des pratiques commerciales similaires, la littérature populaire et le roman-photo se trouvent amalgamés sur le

change néanmoins dans les années 70, avec les premières productions de roman graphique. Cf. Jean-Paul GABILLET, « Du comic book au graphic novel », *op. cit.*

¹³⁶ Intervention sur le sujet menée par Sullerot au colloque de Cerisy-la-Salle... Évelyne SULLEROT, « Les Photoromans », *op. cit.*

¹³⁷ Le genre d'un roman doit être lisible sur la couverture. La couleur noire identifie les polars, tandis que la couleur rose et l'illustration graphique d'un couple enlacé en couverture, signale les romans d'amour.

¹³⁸ La série est créée en 1945.

¹³⁹ Les éditions Hachette lancent le livre de poche en 1953 : suivront les éditions J'ai lu en 1958, et Pocket en 1962.

terrain de la consommation de masse. À l'heure où le roman n'apparaît plus comme un objet épars mais, selon Couégnas, « évoque instantanément l'image d'un livre volume »¹⁴⁰, on peut voir dans la forme segmentée du roman-photo la persistance d'une pratique qui a fait la gloire de la littérature populaire : le roman-feuilleton. Cette pratique de l'histoire à épisodes, largement tombée en désuétude, semble retrouver corps dans le roman-photo. Bien loin d'être une simple récupération, cette résurgence suggère une communauté entre littérature, aussi populaire soit-elle, et roman-photo. Qu'il y ait quelque chose de littéraire dans le roman-photo, induit la possibilité d'un état paralittéraire.

Face à aux pratiques de masse que recouvre la paralittérature, des critiques se dessinent, et s'opposent : de la plus éclairée, avec une critique radicale¹⁴¹ des médias et des biens culturels issue de la « Théorie Critique¹⁴² », à la plus réactionnaire, qui ne cautionne qu'une littérature classique, inscrite dans une filiation du roman du XIX^e siècle. On ne peut manquer de souligner cette étonnante configuration dans laquelle coexistent un appareil critique, dont la clairvoyance fut au moins à la hauteur de son occultation, et un dispositif culturel (celui de la littérature populaire en générale ou du roman-photo en particulier) aussi dénigré qu'encensé.

Quelques pratiques littéraires parviennent néanmoins à articuler ces dispositifs. Empruntant des modalités de fonctionnement à l'un et des éléments théoriques à l'autre, elles affichent leur désir de remettre en cause des traditions et des valeurs culturelles installées dans la littérature.

C'est dire qu'étaient remises en question un certain nombre de valeurs culturelles traditionnellement fondées sur les belles

¹⁴⁰ Daniel COUEGNAS, « Qu'est-ce que le roman-photo populaire ? » in Loïc ARTIAGA, (dir.), *Le roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, « Mémoires/Culture », 2008, p.36.

¹⁴¹ Qui se fonde notamment sur le refus de la standardisation et de la marchandisation de la culture. Cf. Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, « L'industrie culturelle », *op. cit.*

¹⁴² Groupe de théoriciens autrement connu sous le nom d'École de Francfort, la théorie critique est également une pensée qui se fonde sur sa propre aptitude à émanciper l'humanité et convoque pour ce faire, toutes les disciplines des sciences humaines afin d'avoir un spectre analytique le plus vaste possible.

Cf. Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, « L'industrie culturelle », *op. cit.*

lettres, le bon goût, l'érudition, et aussi tout simplement la prédominance de l'écrit¹⁴³.

En lutte contre les académismes, ces pratiques construisent leur rupture en convoquant des nouvelles références parmi lesquelles figure celle du roman policier, genre littéraire des plus commerciaux. Ce dernier, aussi populaire soit-il, va d'ailleurs constituer, de William Faulkner (*Sanctuaire*, 1931) à Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1957), une des influences majeures du roman moderne. Un fait qui oblige à reconsidérer les genres populaires : pour ce qu'ils sont – à savoir, des objets dignes d'intérêt sur le plan littéraire-, ou pour leur potentialité – c'est-à-dire, leur aptitude à inspirer de nouvelles formes littéraires. Puisqu'il n'est plus ni l'heure de faire le procès de ces expressions littéraires populaires, ni l'heure de hiérarchiser les pratiques narratives et de les inscrire dans le marbre de la paralittérature, il n'est donc plus possible de laisser sur le bord du chemin, un objet comme le roman-photo. Ce nouveau rapport décomplexé à la littérature populaire, à la paralittérature, et la curiosité intellectuelle qu'elle suscite en tant que telle, ne permettent d'exclure aucun système narratif. Le concept très vaste de la paralittérature permet cette absorption ; il constitue l'argument idéal à une légitimation intellectuelle du genre.

Ainsi associé à la réflexion paralittéraire, le roman-photo se trouve en prise directe avec une histoire qui dépasse très largement sa propre chronologie : celle de la littérature populaire¹⁴⁴. Or, la littérature populaire s'inscrit dans une démarche de reconnaissance non plus seulement de son genre, comme c'est le cas pour le roman-photo, mais de sa littérarité. La paralittérature est une qualification en creux : elle définit ce qui est extérieur à la littérature, mais reste en contact avec cette dernière. La zone de contact peut être divisée en quatre catégories sommaires : narration, fiction, écriture, livre. Selon la nature du contact, variable d'un objet à l'autre, la valeur littéraire apparaît plus ou moins distinctement. Dans le cas du roman-photo traditionnel, le contact avec la littérature se cantonne aux

¹⁴³ Daniel COUEGNAS, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p.20.

¹⁴⁴ Jean-Yves Mollier associe la naissance du roman populaire aux débuts de la parution des romans-feuilletons dans les journaux, c'est-à-dire vers 1835. Il précise néanmoins que l'heure de gloire du genre arrivera avec « la petite presse populaire, après 1880 », la vente en fascicules et la littérature de colportage. Jean-Yves MOLLIER, « le capitalisme à l'assaut du livre populaire », in Loïc ARTIAGA, *Le roman populaire*, op. cit., p.17-34.

problématiques de la fiction narrative. La fiction narrative ne peut à elle-seule, justifier la mise en perspective littéraire du roman-photo : la notion de narration, entendue comme présentation orale ou écrite d'événements, devant être reconsidérée, depuis l'arrivée du cinéma, selon les normes d'un dispositif de mots et d'images. Pourtant, lorsque Philippe Sohet¹⁴⁵ se penche sur les pratiques du roman-photo, il les inscrit d'emblée dans le champ de la paralittérature, évoquant la nécessaire quête littéraire qui les anime. Dès lors, il ne peut plus que constater les lacunes du photo-roman dans ce domaine, et pour cause, le dispositif du roman-photo ne relève d'aucune volonté de l'inscrire dans la lignée des objets littéraires. Reste qu'en plaçant le roman-photo dans une perspective de paralittérature, Sohet est contraint de lui faire endosser le questionnement de sa littérarité. Partant, il interprète les emprunts au champ du littéraire, non pas comme des tentatives de promotion culturelle du roman-photo, ni même comme un moyen de renouveler le fonds d'histoires du roman-photo, ce qu'ils sont assurément, mais comme les traces d'une ambition littéraire.

3. Roman-photo et autres genres

L'établissement de l'identité narrative du roman-photo ne se fonde toutefois pas sur la seule évaluation des influences littéraires. Il ne semble pas inutile de convoquer d'autres références et de mesurer la nature et la teneur de leur implication dans la constitution du roman-photo, sans jamais perdre de vue la nature propre du genre.

Issue entre autres de la rencontre du ciné-roman et de la bande dessinée, le roman-photo est généralement analysé de biais, à la lumière de ses analogies et différences avec les genres plus ou moins proches. Comme le genre est mixte, ce dépistage se révèle pratiquement inévitable [...] l'on risque cependant de s'exposer à de sérieux travers¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Philippe SOHET, *Images du récit*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

¹⁴⁶ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit., p.10-11.

a. Bande dessinée : les limites du modèle

1) Un modèle incontournable

L'observation des dispositifs que sont ceux du roman-photo et de la bande dessinée, suggère un rapprochement qui semble aller de soi : du développement de la narration en lignes et en cases, en passant par le recours aux phylactères, ou encore les rôles complémentaires du texte et de l'image dans la production de sens, tout semble rapprocher ces genres. De plus, et dans la mesure où la chronologie établit les origines de la bande dessinée au début du XIX^e siècle¹⁴⁷, et fixe très clairement l'apparition du roman-photo en 1947¹⁴⁸, il apparaît comme plus que probable, que ce rapprochement construise un rapport de filiation, et conduise une réception du jeune roman-photo à la lumière de son aîné, la bande dessinée. Il ne reste plus qu'à égrener les qualités dont n'aurait pas héritées le roman-photo, pour prononcer finalement la sentence d'un genre photoromanesque conçu comme bande-dessinée dénaturée.

Bande dessinée et roman-photo relèvent du même dispositif icono-textuel. Il y a ainsi une similarité dans les modalités d'agencement textes/images de chaque dispositif : travail sur le cadre, mise en page des images, corrélation entre format des images et importance des informations. Ces ressemblances persistent entre les deux pratiques ; ce que d'aucuns analysent au mieux comme une survivance de la bande dessinée, et au pire comme une dénaturation de celle-ci, se limite cependant à la seule mise en forme ; elles ne peuvent pas être transposées à la mise en œuvre : les publics ne sont pas les mêmes, les réalisateurs ne sont pas les mêmes, les univers et les sujets des productions ne sont pas les mêmes. La différence essentielle entre roman-photo et bande dessinée ne réside pas tant dans la matière que dans les pratiques.

¹⁴⁷ Avec ses productions de « littérature en estampes », Rodolphe Töpffer, est considéré comme le père de la bande dessinée.

¹⁴⁸ Avec la parution, dans la revue *Bolero* (fig.1), du roman-photo *Tormento* (fig. 4), 25 mai 1947, n°1, réalisé par Damiano Damiani. Parution suivie deux mois plus tard, dans la revue *Il mio sogno* (fig. 34), de celle de *Nel fondo del cuore* (fig. 33), 20 juillet 1947, n°11, réalisé par Stefano Reda.

2) Le roman dessiné : entre bande dessinée et roman-photo

L'histoire du genre réfute elle-même la linéarité de cette filiation et suggère que l'origine du roman-photo n'est pas la bande dessinée : le roman-photo est historiquement et formellement, un prolongement naturel du roman dessiné. Ce



Fig. 16 *Grand Hôtel*

Couverture du premier numéro
Éditions Universo, 26 juin 1946
Coll. part.

dernier apparaît en Italie en 1946 dans la revue *Grand Hôtel*. Tout comme le roman-photo, le nom de roman dessiné est attaché à un certain type de production : il obéit à des codes précis. Le roman dessiné met ainsi en scène, autour d'une histoire d'amour, des personnages qui se caractérisent par une esthétique hollywoodienne (Fig.16) ; les couples sont jeunes et beaux ; les femmes ont une silhouette gracieuse, une taille fine, des seins marqués et ressemblent à Liz Taylor, Sophia Loren, Marilyn Monroe, Ava Gardner ou Jane Russell ; tandis que les hommes sont toujours larges d'épaules, impeccablement coiffés à la brillantine, et ressemblent à Kirk Douglas, Tony Curtis ou

Gregory Peck. Les dessins sont exécutés en noir et blanc (la couleur étant uniquement réservée à la couverture), avec un travail de matière en dégradé de gris. À travers la ligne du dessin, apparaît une volonté de restituer une forme d'élégance assez maniérée et surannée, mais malgré tout jolie. Les vignettes dessinées sont elles aussi assez caractéristiques : les dessinateurs privilégient des ruptures dans les formats, et délaissent souvent l'orthogonalité des cases pour des lignes brisées (Fig.17), ou courbes (Fig.19). La mise en page est donc assez souple, et contribue à créer du mouvement et à rendre la lecture plus dynamique. Certains esprits ne manqueront pas de remarquer que le dispositif de « récit sous forme d'un montage de vignettes dessinées¹⁴⁹ » n'est, là encore, pas sans lien avec la bande dessinée. Il pourrait vraisemblablement constituer un intermédiaire entre la bande dessinée et le roman-photo.

¹⁴⁹ Sylvette GIET, « Fumetti », in *DITL, Dictionnaire international des termes littéraires*, <http://www.ditl.info/>, (date non communiquée).



Fig. 17 « La Plaidoirie de l'amour »
Les Grands Romans d'amour en Images
 Collection "Les Jours Heureux"
 mai 1953
 Coll. part.



Fig. 18 Nous Deux
 n°402, 9 août 1949
 Coll. M. Courant.



Fig. 19 « Amour sans lendemain »
Nous Deux
 n°402, 9 août 1949
 Coll. M. Courant.

Les particularités du roman dessiné « tant narratives qu'esthétiques¹⁵⁰ » sont cependant telles :

qu'on peut considérer ce sous-genre si facilement reconnaissable comme un genre à part entière [...] Le premier critère fondamental de sa définition tient dans sa technique picturale: les dessinateurs n'utilisent pas le simple trait (ni la couleur), mais le lavis, qui autorise une représentation très analogique des décors et des corps, très marquée par l'esthétique cinématographique essentiellement hollywoodienne; elle affine les tailles, souligne les bouches, les chevelures, les poitrines féminines et les épaules masculines¹⁵¹.

Les premières parutions de romans-photos se font bien loin des revues de bandes-dessinées et, de préférence, dans les magazines dévolus aux romans dessinés. Des hebdomadaires comme *Grand Hôtel*¹⁵² ou *Nous Deux*¹⁵³, se font connaître en proposant des histoires romantiques sous la forme de roman dessiné. Le succès aidant, ces magazines sont bientôt exclusivement consacrés à la production de romans-photos, appelant les romans dessinés à disparaître progressivement :

Né sous l'influence du cinéma triomphant, le roman dessiné, qui peut aujourd'hui dégager un charme nostalgique, ne pouvait que s'effacer devant le prestige de la photographie¹⁵⁴.

Nous Deux, par exemple, introduit un premier roman-photo dans ses pages le 9 août 1950¹⁵⁵ ; il faudra toutefois attendre quelques semaines pour voir le second¹⁵⁶ publié. Les romans-photos prendront par la suite une place de plus en plus importante dans la revue et, inspirés ou compromis par le cinéma, soumis à l'obligation de rentabilité et de modernité, supplanteront définitivement les romans dessinés en 1962.

¹⁵⁰ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », *op. cit.*

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² Lancé en Italie le 26 juin 1946 par Domenico et Alceo DEL DUCA, Éditions Universo.

¹⁵³ Lancé en France le 14 mai 1947 par Cino DEL DUCA, Éditions Del Duca. La revue s'inscrit dans la lignée de *Grand Hôtel* et par la même occasion dans une histoire familiale de l'édition. (Famille Del Duca).

¹⁵⁴ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », *op. cit.*

¹⁵⁵ « À l'aube de l'amour », in *Nous Deux*, n°165, Paris, Del Duca, août 1950.

¹⁵⁶ « Le passé inconnu », in *Nous Deux*, n°180, Paris, Del Duca, novembre 1950.

La forme dessinée disparaît au profit de la forme photographique¹⁵⁷, mais il s'agit toujours de productions de la presse de cœur¹⁵⁸. L'univers reste donc sensiblement le même, les ressorts du récit et les typologies de personnages également. Cette permanence thématique illustre une filiation entre les deux pratiques. Le jeu des ressemblances trouve en revanche ses limites lorsqu'il s'agit de mise en forme. Baetens souligne à ce sujet que « le roman-photo apparaît comme un net *appauvrissement* du roman dessiné¹⁵⁹ ». Il s'étonne en fait qu'un roman-photo balbutiant, ait pu détrôner un genre aussi séduisant et abouti que le roman-dessiné. Des arguments pratiques et économiques justifient en partie le succès du roman-photo ; l'instantanéité de l'image photographique, face au caractère laborieux d'une image dessinée, s'impose comme plus rentable. Le choix est pourtant et avant tout, celui du public. Et ce dernier fait le choix du photographique, plus moderne¹⁶⁰ mais surtout plus réaliste.

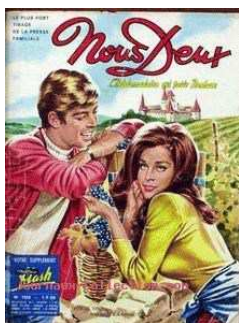


Fig. 20 *Nous Deux*
n°1159, 1967

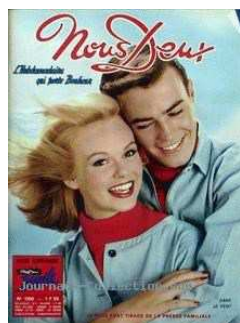


Fig. 21 *Nous Deux*
n°1160, 1967

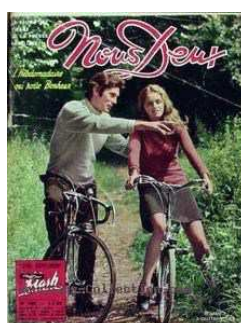


Fig. 22 *Nous Deux*
n°1161, 1967



Fig.23 *Nous Deux*
n°1163, 1967

¹⁵⁷ On note une véritable persistance des couvertures dessinées, quand bien même la revue ne propose plus dans ses pages que des romans-photos. Quelques propositions photographiques font néanmoins leur apparition en couverture du magazine, ponctuellement dans les années soixante puis de plus en plus fréquemment, jusqu'à une alternance d'une semaine sur deux dans la première moitié des années soixante-dix.

¹⁵⁸ La presse de cœur recouvre tous les périodiques qui traitent les questions sentimentales : des fictions sentimentales, aux témoignages sur la vie sentimentale, en passant par le courrier du cœur.

¹⁵⁹ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, op. cit., p.24.

¹⁶⁰ « En l'absence d'études fouillées sur la lecture du roman-photo, les auteurs qui se sont penchés sur la question reviennent souvent sur ce critère de la modernité du roman-photo. [...] Dans ces années où tout le monde se met à préférer le plastique aux matériaux naturels et où la destruction du patrimoine architectural et urbanistique soulève les applaudissements de nombreuses couches de la société, l'argument est plausible ». *Id.* p.29.

3) La matière comme enjeu

Les effets de la « prégnance lourde » d'un référent préexistant à l'image photographique sont nombreux. Parmi les plus évidents, citons la restriction des champs thématiques (science-fiction, péplums guerriers et reconstitutions historiques deviennent moins aisément accessibles) et la dominance du registre de l'expression réaliste (sur les possibilités du fantastique ou de l'onirique par exemple)¹⁶¹.

Cette prégnance du réel dans le roman-photo est cultivée et tout à fait signifiante ; elle s'inscrit dans la lignée du genre sentimental, et ne relève pas, comme le pense Sohet, de la seule particularité de la matière photographique. Cette matière serait toutefois, selon lui, la contrainte qui déclenche l'ensemble des restrictions du roman-photo. Ces restrictions s'appliquent à la mise en forme (cadre photographique strict, composition limitée aux possibilités du modèle référentiel), « les effets de cette différence [de matière] s'inscrivent également sur l'organisation interne de l'image. Le tracé graphique de la bande dessinée peut se permettre de hiérarchiser les éléments figuratifs¹⁶² ».

Les libertés que peut se permettre la bande dessinée ne seraient pas accessibles au roman-photo. Il en va ainsi de « l'organisation interne de l'image »¹⁶³, potentiellement inépuisable sur le plan graphique, mais extrêmement contrainte dans le dispositif photographique. Résolument dépendant du réel, ce dispositif ne laisse que peu de marge créative aux concepteurs du roman-photo ; il finit par tourner en boucle, appauvrissant l'objet et l'idée même de l'objet. Sohet évoque à ce titre « une indigence dans la réalisation », reprenant pour ce faire, les mots de Roland. Barthes : « Le photo-roman serait condamné à ressasser sans originalité ni véritable expressivité la ritournelle d'un topos sentimental¹⁶⁴ ».

Sur ce postulat d'une différence fondamentale entre les deux pratiques, la réflexion de Chirollet propose un autre point de vue :

[...] la vignette dessinée possède un point d'infériorité par rapport à l'image photographique : elle est schématique par nature [...]. Elle est assez naturellement manichéenne, renforçant les valeurs plastiques et idéologiques assignées à

¹⁶¹ Philippe SOHET, *Images du récit*, op. cit., p.196-197.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Roland BARTHES, « Le Troisième sens », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.59-60.

l'expression d'un thème. Mais la photographie se trouve directement aux prises avec un réel vécu, concret, reconnaissable directement par le lecteur de photoroman¹⁶⁵.

Un point de vue à double tranchant puisqu'il continue de raccrocher la photographie à sa seule valeur indiciaire :

On pourrait dire, d'une certaine manière, que les photos de photoromans présentent une atmosphère que les dessins ne peuvent pas reproduire avec une totale vraisemblance. C'est la raison pour laquelle l'élément unitaire photoromancé incite à la compréhension de l'illimitation des scènes, de leur ouverture sur l'au-delà psychique et physique du pseudo-cadre interstitiel [...] ¹⁶⁶.

Une transposition graphique n'apporterait rien de plus à un roman-photo dont le projet a été ciblé en fonction du public : « la photo sous forme de dessin au trait est encore de la photo¹⁶⁷ ». Dans ce qu'il définit comme une « stratégie de l'altération¹⁶⁸ », Sohet valorise cependant cette option ; il convoque à ce titre des productions comme *Magnum Song* (Fig.25) de Jean-Claude Claeys¹⁶⁹, ouvrages dont les dessins sont pour la plupart réalisés à partir de photographies préexistantes¹⁷⁰, ou encore *Bloody Mary* et *Gens de France* (Fig.24) de Jean Teulé¹⁷¹, qui combinent photographie et dessin dans le dispositif des pages. Cette « altération » du support qui se caractérise par un retravail de la matière photographique, n'est pas sans évoquer la pratique pictorialiste. Elle laisse aussi entendre qu'il faudrait réinvestir graphiquement et plastiquement le support photographique pour lui assurer une valeur artistique. En se plaçant sur cette voie, Sohet déborde de la pratique des auteurs qu'il cite, et réamorce un débat de filiation qui semblait avoir épuisé tous ses arguments. Malgré une longue histoire pour gagner une autonomie, malgré une reconnaissance de la spécificité du genre photographique, c'est, une fois encore, dans les filets baudelairiens d'une photographie sans qualité picturale ni

¹⁶⁵ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Potoroman*, *op. cit.*, p.37.

¹⁶⁶ *Idem.*, p.38.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ Philippe SOHET, « Les ruses du photo-roman contemporain », in *Études Littéraires*, vol.30, n°1, Laval, Département des littératures de l'Université Laval, 1997, p.109.

¹⁶⁹ Jean-Claude CLAEYS, *Magnum Song*, Paris, Casterman, "Les romans à suivre", 1981.

¹⁷⁰ Ils semblent en cela s'inscrire dans la lignée de l'œuvre de Walter Molino. Celui qui fut un des plus grands illustrateurs de romans-dessinés, donnait souvent à ces personnages les traits des grandes stars hollywoodiennes.

¹⁷¹ Jean TEULÉ & Jean VAUTRIN, *Bloody Mary*, Grenoble, Glénat, 1983 ; et Jean TEULÉ, *Gens de France*, Paris, Casterman, 1988.

compétence graphique, que l'on se trouve empêtré. La spécificité photographique ne se fonde pas, ou tout du moins plus, sur ces manques.

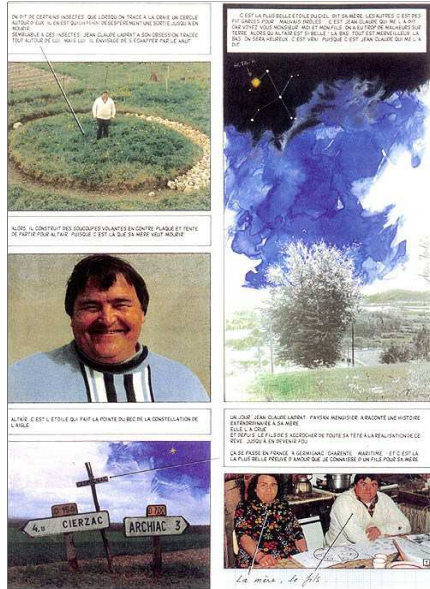


Fig. 24 Jean TEULÉ
Gens de France
Glénat, Grenoble, 1988
p. 1 et 3

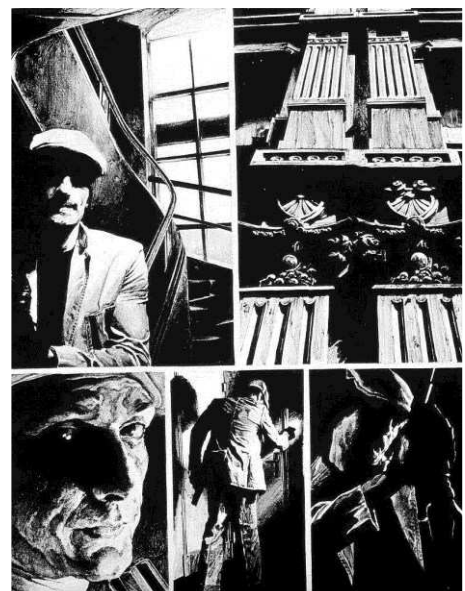


Fig. 25 Jean-Claude CLAEYS
Magnum Song
Casterman, Bruxelles, 1981
p.7 et p.13

L'exemple, assez novateur sur le plan formel, des romans-photos-dessinés de Marcel Gotlib et Bruno Léandri, semble lui aussi significatif de cette mécanique de substitution. Au premier abord, il s'agit d'une combinaison qui procède de la superposition du graphique sur le photographique (Fig.27). Des calques transparents portant onomatopées, phylactères, indices et autres symboles graphiques, viennent se positionner sur une image photographique qui a été pensée dès le scénario¹⁷² comme le socle de ces informations graphiques. Mais en y regardant de plus près, il apparaît que, tout d'abord superposé, le graphique se trouve parfois absorbé par le photographique : un décor qui semblait, par exemple, se superposer à l'image est en fait un décor réalisé à l'échelle humaine, pour la prise de vue¹⁷³ (Fig.26). Gotlib et Léandri expliquent à ce sujet que beaucoup de lecteurs, ont pensé que *Le Dernier message* était constitué de photographies retravaillées graphiquement en surface.

Bien loin d'exploiter la photographie pour ses qualités propres, et notamment pour son aptitude à produire un effet de réel susceptible de rendre crédible l'histoire la plus absurde¹⁷⁴, ce procédé valorise l'aspect graphique jusqu'à rendre le dispositif photographique (décor-prise de vue) indétectable pour les lecteurs¹⁷⁵. Ce choix réduit l'utilisation narrative du photographique au simple clin d'œil ironique à un genre aux antipodes des pratiques de Gotlib¹⁷⁶ et Léandri. Le photographique n'est pas utilisé pour soutenir la narration, mais comme un clin d'œil ironique de *Fluide Glacial*¹⁷⁷ ou de *Hara-Kiri*¹⁷⁸, au roman-photo.

¹⁷² Première étape détaillée de l'histoire, le scénario présente un arrangement des vignettes, planche par planche, et prévoit l'espace nécessaire à la mise en place des dialogues.

¹⁷³ Bruno LÉANDRI, Warren STATTLER, « Le Dernier message », in *Fluide Glacial*, n°33, 20/02/1979.

¹⁷⁴ GÉBÉ, auteur de roman-photo pour *Hara-Kiri* : « [...] la photo ajoute une réalité qui fait que tu épates encore plus les gens s'ils voient vivre une histoire invraisemblable par des gens réels et qui se trouvent dans des conditions insensées » (*sic*).

Citation extraite du reportage : *Wolinski, Choron et Gébé, auteurs de romans-photos pour Hara-Kiri*, 11/09/1979, 05min01s, réalisé par Patty VILLIERS, produit par Antenne 2, archive vidéo INA.

¹⁷⁵ *Marcel Gotlib, Bruno Léandri et le roman-photo en B.D.*, 11/09/1979, 05mn08s, réalisé par Patty VILLIERS, produit par Antenne 2, archive vidéo INA.

¹⁷⁶ Ce dernier avant travailler comme dessinateur pour *Fluide Glacial*, a fait ses débuts dans l'industrie du roman-photo, pour *Confidences*.

¹⁷⁷ *Fluide Glacial*, revue mensuelle de bandes dessinées humoristiques, lancée par Gotlib et Alexis le 1^{er} avril 1975.

¹⁷⁸ *Hara-Kiri*, mensuel satyrique lancé en septembre 1960 par François Cavanna et le Georges Bernier (le Professeur Choron). Le « journal bête et méchant » cesse de paraître en décembre 1985.



Fig. 26
Léandri et Gotlib dans le décor dessiné de « Le
Dernier message »

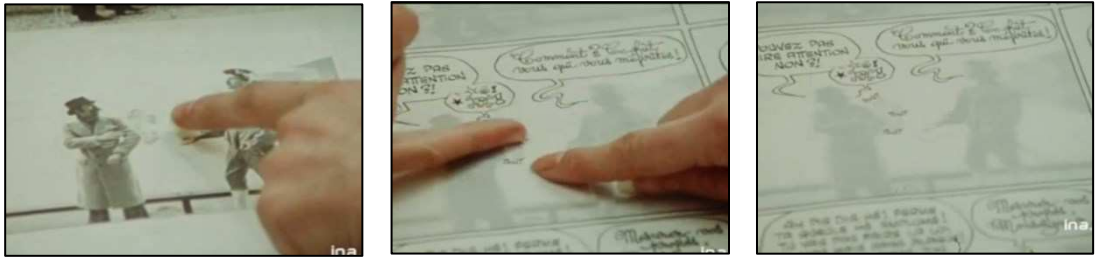


Fig. 27 Marcel Gotlib, Bruno Léandri et le roman-photo en B.D.
Images extraites du reportage diffusé le 11/09/1979



Fig. 28 Bruno LÉANDRI, Warren STATTLER
« Le Dernier message »,
Fluide Glacial, n°33,
20/02/1979

Aussi astucieuse que soit cette proposition de roman-photo-dessiné, la photographie apparaît également, et sans doute en réponse aux contraintes inhérentes au rythme des parutions, comme une solution de facilité. Les prises de vue multiples facilitent la sélection de LA bonne image. Le support photographique peut parfois être retouché à même sa surface. Il peut également absorber le dessin et l'agglomérer à la matière photographique, unifiant ainsi le dispositif.

En dehors de toutes relations avec le dessin, la photographie est pourtant en mesure de construire ses propres images, de les composer et d'aménager des espaces d'accueil du texte ; ces aptitudes sont autant de conditions reprises pour la réalisation de roman-photo¹⁷⁹, qui ne se traduisent pas nécessairement par la dissolution de toute forme d'imagination. À cette question d'un possible blocage de l'imagination par le dispositif photographique, Gébé, dessinateur et scénariste de roman-photo, répondait:

- Non, ça bloque pas... Au contraire, on peut se raconter avant et après ; on a le temps de bien regarder les expressions, de bien jouir de l'ambiance et de l'atmosphère (*sic*)¹⁸⁰.

Qu'elle se fasse au profit de la forme graphique pour Sohet ou de la forme photographique pour Chirollet, l'établissement d'un différentiel entre bande dessinée et roman-photo, conduit à établir une hiérarchie. À envisager le roman-photo sous le seul prisme de la bande dessinée, on ne parvient qu'à dégager les qualités et possibilités de l'une comme autant d'impossibilités de l'autre. Considérer le roman-photo à la lumière de la bande dessinée n'est pour autant pas insensé. Une telle mise en perspective permettra notamment, en empruntant à la terminologie de la bande dessinée, d'établir une méthodologie d'approche du roman-photo. Le rapprochement entre les genres n'a pas vocation d'absorption, mais plutôt de comparaison éclairante.

¹⁷⁹ Cf. *Le petit monde du roman-photo*, journalistes : Claude et Jean-Pierre Goretta, produit par la Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision, 06/11/1964, 12mn31s, archive vidéo INA.

Les romans-photos, journalistes : Jacques Garnier, produit par l'Office National de Radiodiffusion Télévision française, 27/01/1967, 14mn20s, archive vidéo INA.

Ces deux reportages présentent l'envers du décor du roman-photo, en montrant notamment le travail de tournage, de prise de vue et de montage. Transparaît également la segmentation de la fabrication du roman-photo (de la conception du scénario à la prise de vue, en passant par la réalisation des phylactères).

¹⁸⁰ « Wolinski, Choron et Gébé ... », 11/09/1979, *op. cit.*

b. Cinéma : les limites du modèle

À l'inverse de ce qui établit sa relation avec la bande dessinée, le roman-photo se trouve uni au cinéma avant tout par la matière : une matière photosensible, en prise plus ou moins délicate avec le réel, et une matière en devenir, nécessitant une machine optique pour être transformée.

Encore plus que cette union de matière, c'est la petite histoire qui va faire coïncider les pratiques à plusieurs reprises. Le premier roman-photo *Tormento*¹⁸¹ (Fig.4) est réalisé par D. Damiani, qui n'est encore à cette époque qu'assistant réalisateur mais qui deviendra un scénariste et un réalisateur important du cinéma italien¹⁸². Quant au magazine italien de romans-photos *Il mio sogno* [Mon rêve]¹⁸³ (Fig.29), il met en scène dans *Nel fondo del cuore*¹⁸⁴ (Fig.30), une certaine Giana Loris, plus connue sous le nom de Gina Lollobrigida. Le même roman-photo sera publié en France par Cino del Duca, en juin 1949, dans le nouvel hebdomadaire lancé par l'éditeur : *Festival, une revue de cinéma*.



Fig. 29 *Il mio sogno*
20 juillet 1947, n°11



Fig. 30 *Il mio sogno*
« Nel fondo del cuore »,
réalisé par Stefano Reda

Le roman-photo apparaît comme une passerelle vers le cinéma, ce qui lui vaut d'y être assimilé. Partant, une étude cinématographique du roman-photo constitue un angle d'approche intéressant, notamment en ce qui concerne des

¹⁸¹ Damiano DAMIANI, « Tormento », *op. cit.*

¹⁸² Il a notamment reçu deux ours d'or à la Berlinale, en 1968 pour *Il Giorno della civetta* et en 1985 pour *Pizza Connection*.

¹⁸³ Le magazine *Il mio sogno* [Mon rêve], produit par Stefano Reda et Giampaolo Callegari, est le premier à ne publier que des romans-photos.

¹⁸⁴ Stefano REDA, « Nel fondo del cuore », *op. cit.*

questions de construction fictionnelle par l'image, et de rapport au réel. Il s'agit cependant de ne pas en faire une règle d'or. En effet, la systématisation de la référence cinématographique occulte de manière très dommageable, la particularité d'un dispositif narratif texte-photographie fondé sur le manque entre les images, et qui construit, contrairement au cinéma, le mouvement dans la rupture et la discontinuité.

1) Au-delà de l'apparence du cinéma

a) Image fixe et mouvement

Ce sont deux modalités de représentation, l'une morcelée en images et l'autre en mouvement continu, qui se singularisent respectivement dans le roman-photo et le cinéma :

[...] le roman-photo, surtout celui qu'on peut qualifier d'artistique, nie la valeur de la continuité pour élever les ruptures entre images au rang de procédé créateur de sens esthétique¹⁸⁵.

Cette différence fondamentale induit un autre type de fonctionnement et de lecture du temps narratif : le mouvement de l'histoire ne naît pas de la succession des images, mais de la reconstruction du temps entre deux instants de l'action. Le mouvement est forcément elliptique, et le temps est perpétuellement induit sur le mode d'une rupture par le dispositif du roman-photo. Une rupture qui vient doubler celle déjà engagée par un système de diffusion périodique qui segmente le temps en épisodes¹⁸⁶. Un tel dispositif séquencé réduit à l'état de virtuel un mouvement qui doit alors être recomposé par induction. La cohérence du choix des images se succédant et la réitération des codes de représentation, sont à ce titre, déterminants.

¹⁸⁵ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.12.

¹⁸⁶ Comme le roman-photo, à l'instar du roman-feuilleton et pour les mêmes raisons commerciales, le cinéma peut être segmenté ; Grivel y fait ainsi allusion : « c'est un procédé qui consiste à découper (le film) en plusieurs épisodes pour en accroître le retentissement et attirer le public dans les salles de projection un nombre respectable de semaine consécutives –douze ou quinze pour les "sérials" des années 1914-1930, période faste ». Charles GRIVEL, « Photocinématographie de l'écrit romanesque », in Jan BAETENS & Marc LITS, *La novellisation/Novelization, Du film au livre/From Film to Novel*, Louvain, Leuven University Press, 2004, p.21-39.

Le temps est en quelque sorte suspendu au fil des plans photographiques, et le terme d'instantané recouvre sa signification métaphysique, celle qui désigne une parcelle du temps historique sans épaisseur et presque sans matérialité¹⁸⁷.

Le lecteur a tout le loisir de s'arrêter sur une image photographique. Il « peut y séjourner à son aise, car il n'est pas immédiatement entraîné vers la séquence qui suit¹⁸⁸ », même si le dispositif ne l'y invite pas : aucune durée n'est structurellement attachée à la lecture d'une image.

Il semble [...] que l'image-planche soit ce qui spécifie les moyens propres au photoroman, et ce qui le distingue, en particulier, des techniques cinématographiques. Au cinéma, l'arrêt sur l'image ne saurait être qu'un cas d'exception [...] ¹⁸⁹.

Alors que la maîtrise du sens et du temps de lecture est incontournable, et même constitutives du cinéma¹⁹⁰, il n'y en a pas de contrôle possible dans le roman-photo :

Ce n'est pas que le photoroman populaire n'essaie de reprendre à son compte les techniques classiques du développement enchaîné des images, en tentant de provoquer une tension continue de l'attention, comme au cinéma. Mais le photoroman dénonce lui-même une telle idée de mobilité évanescence. Chaque plan cultive l'art calculé de la pose ; chaque cadre délimite le champ d'une médiation sur la psychologie des personnages et sur la raison de la position spatiale d'un objet, d'un geste ou d'une attitude¹⁹¹.

Le cinéma tente de réduire au maximum les césures entre les images en activant la projection, ou en augmentant le nombre d'images par seconde, tandis que le roman-photo cultive ces césures comme autant d'espaces laissés à l'appréciation du lecteur.

¹⁸⁷ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.12.

¹⁸⁸ *Idem*, p.61.

¹⁸⁹ *Id.*, p.12.

¹⁹⁰ Le terme cinéma recouvre ici le film, sa réalisation et surtout sa diffusion en salle, un espace qui impose des modalités de diffusion, notamment temporelle, et induit une certaine autorité du dispositif qui n'est plus celle du format domestique de la vidéo : la Vidéocassette (apparue à la fin des années soixante-dix) et encore plus le DVD (1995), ont rendus possibles des coupures, des arrêts sur images et une libre circulation dans le film.

¹⁹¹ *Ibidem*.

La mise en relation des images photographiques, images fixes par définition, est une opération qui mobilise l'imagination du lecteur¹⁹², mais aussi sa capacité d'abstraction. Dans la mesure où l'ellipse est le recours le plus usité par un genre qui, valeurs morales obligent, ne se permettra aucune transgression visuelle, il reste au lecteur à combler les manques. Les scènes de baiser sont à ce titre exemplaires puisqu'elles se sont longtemps résumées à l'équation : (instant T) - 1. Les lèvres se touchent, mais toute l'intensité du baiser est volontairement écartée de la représentation et laissée à l'imagination du lecteur. Par le biais de la position des corps, la photographie suggère deux temps : l'avant et l'après du baiser. Elle est ainsi suffisamment signifiante pour convaincre le lecteur de ce qui vient d'arriver (il n'a pourtant rien vu) et suffisamment évasive pour le laisser fantasmer l'acte et l'émotion qui l'accompagne.

Les années quatre-vingts, confrontées à la nécessité de remanier un genre en perte de vitesse, vont toutefois repousser sensiblement les limites de la bienséance photoromanesque, en représentant, là où il ne faisait précédemment que les suggérer, des scènes d'intimité au lit. Reste que l'acte sexuel continue d'être en soi imprésentable : si les amants sont nus, ce sera sous les draps. La pudeur est toujours de mise et l'imagination encore le meilleur vecteur du fantasme.

b) Le fil du texte

La progression narrative ne relève pas de la seule organisation des images, et se structure en fait, essentiellement au fil du texte.

Si ces productions associent les images et les mots, c'est la plupart du temps le verbe qui assume la narration : le langage, vecteur linéaire, guide l'enchaînement des clichés, objets inertes et clos ; l'évolution des situations photographiées serait bien souvent incompréhensible sans l'apport du texte¹⁹³.

Il ne s'agit pas ici de conclure à l'incapacité d'un dispositif strictement photographique, de produire du récit ; on verra ultérieurement qu'il n'y a, en la matière, pas d'impossibilité. Il s'agit plutôt de revendiquer, avec le roman-photo, le

¹⁹² « [...] dans le photoroman, les images-planches détiennent le rôle important qui consiste à frapper l'imagination du lecteur, à provoquer sa pensivité, son interrogation sur le perçu ». *Idem*, p.61.

¹⁹³ Danièle MÉAUX, « La séquence photographique : la narration au plus près des spécificités du médium », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo, op. cit.*, p.131.

choix de construire la narration sur un mode dialogué, plus à même de restituer le présent de l'action, et de la rendre ainsi vivante. Malgré ces divergences significatives entre les pratiques du cinéma et du roman-photo, malgré l'éloignement de représentations que le seul principe d'une narration en images ne parvient pas à unifier, on assiste à une persistance du référent cinématographique :

Le roman-photo possède de même un temps cinématographique, lequel apparaît et se livre dans le rythme qu'on impose, au travers du regard, aux scènes fixes qui constituent et composent une action d'ensemble¹⁹⁴.

Cette référence est, une fois encore, à double tranchant. En effet, si elle peut apparaître comme un moyen de revaloriser le roman-photo, elle dénonce également le genre comme une dégradation du cinéma.

c) Le roman-photo, un pis-aller du cinéma ?

Parce qu'il est une activité profondément liée à l'univers domestique, le roman-photo s'en trouve facilement assimilé à une forme de « cinéma à la maison ». Cette assimilation se justifie au regard du contexte socio-culturel des années cinquante et soixante : celui d'un véritable engouement pour le cinéma qui se heurte à un accès parfois difficile aux salles. L'éloignement entre les lieux de résidence et les salles est en effet un problème dans la mesure où les moyens de locomotion sont encore limités à cette époque. Cette situation ne facilite pas l'accès au cinéma de tout un segment rural de la population, qui se trouve justement correspondre au lectorat type du roman-photo¹⁹⁵.

Cette évidente concordance des publics ne doit toutefois pas gommer une différence importante entre les pratiques de visionnement et celles de lecture. Contrairement au fait de sortir au cinéma, d'assister au film en présence d'autres spectateurs, d'échanger et de deviser avec ses proches sur le dernier film vu, la lecture du roman-photo est une activité recentrée sur le foyer. Elle isole son lecteur, et ne fonctionne pas sur le mode de l'échange. Les revues de roman-photo circulent

¹⁹⁴ Miriam MANINI, « L'image fixe du roman-photo et l'image animée de la télénouvelle (feuilleton télévisé) », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo, op. cit.*, p.56.

¹⁹⁵ Cf. Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur, op. cit.*, annexe III (Schéma 2 et Tableau 2).

bien plus que les commentaires sur le ressenti des lecteurs. Socialement dénigrée, la lecture de roman-photo est une activité un peu honteuse, et est ressentie comme telle par un lectorat qui mesure bien la part du fantasme qu'il investit dans l'objet ; la mécanique romantique se vit par conséquent plus librement au cœur du foyer. Cinéma et roman-photo ont un même dessin distractif, mais se différencient en théorie, par les modes d'accès à cette distraction. En effet, le format sur papier, peu onéreux et facile d'accès, fait très rapidement son entrée sur le territoire du cinéma, sous un nom qui est déjà un programme : le cinéroman.

2) Le cinéroman : une influence biaisée du cinéma

a) Des cinéromans

Le terme de cinéroman rassemble plusieurs types d'objets, dont chacun se caractérise par la relation qu'il organise entre cinéma et roman. Les cinéromans peuvent être des productions qui adaptent le scénario d'un film sous forme de roman. Ils ne sont pas conçus pour entrer en correspondance avec des images de film ; on peut alors parler de novellisations¹⁹⁶, afin, notamment, de ne pas les confondre avec les productions cinéromanesques qui sont illustrées. Le cinéroman peut encore désigner des films proposés au public sous forme de feuillets.



Fig. 31 *Les Mystères de New York*
"Les romans-cinéma",
n°9, Paris, La Renaissance du livre, 1916
Couverture et p.215

¹⁹⁶ Cf. Jan BAETENS & Marc LITS, *La Novellisation*, op. cit.

Certains films étaient effectivement découpés, et présentés en plusieurs épisodes, sur plusieurs semaines. Ces « ciné-romans », « romans cinéma », ou « serials », rencontrent, à la fin des années 1910 et jusque la fin des années 1920, un immense succès. Lacassin¹⁹⁷ dénombre, de 1916 à 1929, pas moins de trois cent trente et une de ces productions, parmi lesquelles cent onze sont françaises. Ces « serials » ont, de plus, un parcours original puisqu'ils sont projetés en salles et publiés par la presse¹⁹⁸. Cette double exploitation, qui peut être simultanée ou proposée en annonce du film à venir, assure la rentabilité du produit. C'est ainsi que le film de Louis Gasnier, *Les Mystères de New York* (Fig.31), paraît en 1915 dans le quotidien *Le Matin*¹⁹⁹, puis l'année suivante, sous forme de fascicule. Le cinéroman consiste alors en une traduction d'un film en mots, accompagnée de photographies extraites dudit film. Les propositions sont cependant assez variables et peuvent s'approcher formellement du roman illustré ou du roman-photo, suivant qu'elles privilégient le texte ou l'image. Les formes les plus luxueuses d'éditions font une place importante à l'image : la collection « Cinéma Romanesque » (Fig. 32), publiée chez Gallimard, ou la revue *L'Illustration*, soignent ainsi la qualité et la mise en page des photographies extraites des films. Les formes plus modestes de cinéroman sont néanmoins plus courantes et paraissent dans la presse quotidienne²⁰⁰ ou sous forme de fascicules

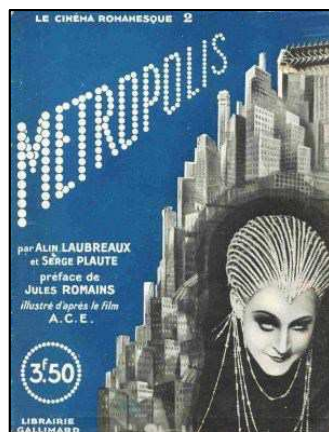


Fig. 32 *Metropolis*
"Le Cinéma Romanesque"
Paris, Librairie Gallimard,
1928

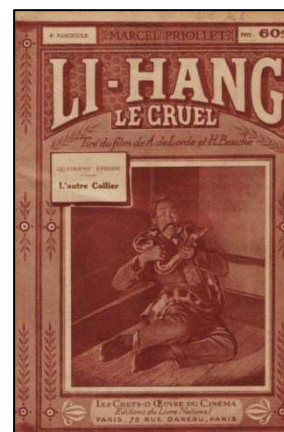


Fig. 33 *Li-Hang le cruel*
"Les chefs d'œuvre du
cinéma", n° 1
Éditions du Livre National,
1921

¹⁹⁷ Francis LACASSIN, *Louis Feuillade*, Paris, Bordas, 1995, p.205.

¹⁹⁸ Cf. Francis LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma, essai*, Arles, Actes Sud & Lyon, Institut Lumière, 1994.

¹⁹⁹ Parution en 22 épisodes dans *Le Matin* et au cinéma, du 27 novembre 1915 au 28 avril 1916.

²⁰⁰ *Le Matin*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal* ou *L'Écho de Paris*.

en série²⁰¹ (Fig.33). Les papiers sont souvent de qualité médiocre, et les images du film reproduites avec parcimonie ; c'est à cette condition qu'est garanti le prix modique des publications. Après les premières publications des années vingt, des hebdomadaires spécialisés apparaissent et proposent des films, en images et phylactères, à mi-chemin entre la bande dessinée et le roman-photo. À partir des années quarante et jusqu'aux années soixante-dix, près de soixante-dix collections dévolues au genre sont diffusées en France, dont une dizaine détenue par la référence française du roman-photo, les Éditions Mondiales, dirigées par Del Duca²⁰².

Au vu du succès remporté par le cinéroman, *Nous Deux* est rapidement décliné en différents projets de cinéroman. Pour d'évidentes raisons commerciales, on décide de mettre en avant le nom de la revue mère, soit en reprenant le titre : *Nous Deux Film*, soit en proposant un surtitre « *Nous Deux présente* » au titre de la revue : *Aventures Actions*, *Film Moderne*, *Roman film Série d'or*, *Roman film Vedette*. La même opération est mise en place avec la revue *Festival*, autre fleuron du roman-photo de la maison Del Duca, qui est décliné en *Festival Film*.

a) Le cinéroman comme partition

Le cinéroman a contribué, à sa manière à la diffusion des films; pour une population éloignée des cinémas, le cinéroman constitue en effet le seul accès aux œuvres cinématographiques. Ces romans populaires, qui ont « connu un immense succès durant les années 1930-1940²⁰³ », entrent « dans la catégorie des produits et sous-produits d'accompagnement propres à améliorer le rendement d'un film²⁰⁴ » mais permettent aussi de revivre l'expérience du film, de se le réapproprier, et parfois même d'anticiper et de préparer le visionnement :

²⁰¹ « Les Chefs d'œuvre du cinéma », aux éditions Tallandier, 1920-1923.

²⁰² Au vu du succès remporté par le titre, les éditions Del Duca ont, pour d'évidentes raisons commerciales, décliné le roman-photo *Nous Deux* en différents projets de cinéroman, soit en reprenant de titre : *Nous Deux Film*, soit en proposant un surtitre « *Nous Deux présente* » au titre de la revue : *Aventures Actions*, *Film Moderne*, *Roman film Série d'or*, *Roman film Vedette*. La même opération est mise en place avec la revue *Festival*, autre fleuron du roman-photo de la maison Del Duca, qui est décliné en *Festival Film*.

²⁰³ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.7.

²⁰⁴ Charles GRIVEL, « Photocinématographie de l'écrit romanesque », op. cit., p.29.



Fig. 34 *Les visiteurs du soir*
"Nous Deux présente",
Roman-Film Etoile, n°28, 15 juillet 1959
D'après le film *Les visiteurs du soir* de Marcel Carné réalisé en 1945.
Coll. S. Ghera

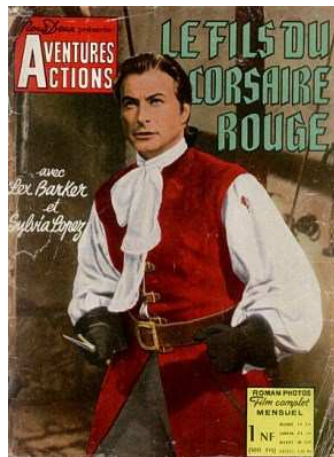


Fig. 35 *Diamants sur canapé*
Nous Deux Film,
Mars 1962
Coll. S. Ghera

Fig. 36 *Le Fils du corsaire rouge*
Aventure Actions,
"Nous Deux présente",
Avril 1962
Coll. S. Ghera

Fig. 37 *La belle et la bête*,
Vedette,
"Nous Deux présente",
Avril 1962
Coll. S. Ghera

l'amateur peut, en quelque sorte, visionner un film provisionnellement et rétrospectivement [...] appâté par des images qu'il reconnaît ou qu'il sait devoir bientôt rencontrer, incité à la dépense culturelle par la représentation de scènes à « déchiffrer » sur la partition et qu'il ne peut pas ne pas désirer²⁰⁵.

Cette notion de partition reprise par Charles Grivel, est exactement celle développée par Robbe-Grillet à propos de ses propres cinéromans. Ces ouvrages publiés aux Éditions de Minuit sous le titre des films auxquels ils font référence, portent la mention ciné-roman en sous-titre: *L'Année dernière à Marienbad*²⁰⁶, *L'Immortelle*²⁰⁷ et *Glissements progressifs du plaisir*²⁰⁸. Dans une entrevue²⁰⁹, Robbe-Grillet explique qu'il envisage ces propositions de ciné-roman comme des « partitions » aussi utiles au musicien pour jouer un morceau, qu'à l'auditeur pour le comprendre.

Il peut être intéressant de même qu'on n'a pas identifié toutes les doubles croches qu'on a entendues en même temps dans un accord [...], d'identifier chaque plan avec son début, sa fin, la façon dont il fonctionne et sa place dans le montage. C'est à ce moment-là très exactement une partition comme une partition musicale (*sic*)²¹⁰.

Au fur et à mesure qu'il expérimente l'écriture cinématographique, en tant que scénariste, puis comme réalisateur, Robbe-Grillet développe des procédés capables de traduire dans l'espace du livre, sa pratique du cinéma. Ce désir de faire partager son expérience, qu'il transpose d'ailleurs en le présentant comme une volonté de savoir du spectateur/lecteur, conduit Robbe-Grillet à développer des propositions cinéromanesques au plus près de sa réflexion de cinéaste et d'écrivain.

²⁰⁵ Charles GRIVEL, «Photocinématographication de l'écrit romanesque», *op. cit.*, p.30.

²⁰⁶ Alain ROBBE-GRILLET, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, 48 photographies extraites du film d'Alain RESNAIS, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961, noir et blanc, 94 mn. Film dont Robbe-Grillet est le scénariste.

²⁰⁷ Alain ROBBE-GRILLET, *L'Immortelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, 40 photographies extraites du film réalisé par l'auteur, *L'Immortelle*, noir et blanc, 101 mn, 1963.

²⁰⁸ Alain ROBBE-GRILLET, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 56 photographies du film réalisé par l'auteur. Contrairement aux deux cinéromans précédents, les photographies de cet ouvrage ne sont pas des photogrammes, mais des clichés réalisés par Catherine Robbe-Grillet pendant le tournage.

²⁰⁹ Interview de Robbe-Grillet, menée par Jean-Jacques BROCHIER, dans le cadre de l'émission *Italiques* ;

« Alain Robbe-Grillet, le cinéroman », *Italiques*, 08/02/1974, 08min59s, interview menée par Jean-Jacques BROCHIER, produit par l'ORTF, archive vidéo INA.

²¹⁰ *Italiques*, 08/02/1974, *op. cit.*

Il produit ainsi des objets assez singuliers : « j'ai vraiment publié sous le même sigle de cinéroman, trois livres parfaitement différents²¹¹ ». Le formalisme de ces objets se radicalise au fur et à mesure de la démonstration que Robbe-Grillet fait de la distance existant entre le projet et la réalisation : il ne vise pas à restituer le film mais « l'aventure créatrice du film²¹² ». On parle alors du désir, de l'expérience, des compromis, des échanges, des techniques qui font le film au-delà de sa propre matière : « le film moins le film²¹³ ». Robbe-Grillet s'essaie à l'exercice avec le cinéroman *L'Année dernière à Marienbad*. Il reprend la « continuité dialoguée » qu'il avait lui-même proposée à Alain Resnais pour faire le film, et lui adjoint « les images avec leur cadrage, les mouvements d'appareil, les dialogues mais aussi les éléments de montage prévus, [...]... Tout ça ayant été réalisé donc dans une certaine mesure aussi modifié [...] par Alain Resnais²¹⁴ ».

Le processus de réalisation n'étant pas de son ressort, Robbe-Grillet ne peut qu'opposer le projet initial et la version définitive de *L'Année dernière à Marienbad*, et mesurer la distance. Avec *L'Immortelle*, il franchit l'étape de la réalisation, et dispose d'un accès à toute « l'aventure créatrice » du film. Bien qu'il se défende d'être un écrivain qui fait du cinéma, il va cependant s'approprier l'aventure par l'écriture et développer un script là où il n'avait proposé précédemment qu'une trame sous forme de dialogue :

Pour *L'Immortelle*, j'avais écrit un script au sens traditionnel du mot, c'est-à-dire une suite de plans numérotés composant le livret en somme de tournage, ce qu'on donne aux techniciens et aux acteurs [...] ; j'assurais à ce moment-là la mise en scène.²¹⁵

Il remettra en cause ce processus dans *Glissements progressifs du plaisir*, au point de ne plus vouloir écrire les scènes. Il juge en effet que l'écriture interfère dans son mode d'expression cinématographique²¹⁶ :

²¹¹ *Italiques*, 08/02/1974, *op. cit.*

²¹² *Idem.*

²¹³ *Id.*

²¹⁴ *Id.*

²¹⁵ *Italiques*, 08/02/1974, *op. cit.*

²¹⁶ Selon A. Robbe-Grillet, un cinéaste est quelqu'un qui ressent des émotions qu'il ne peut convertir qu'en image cinéma : « le monde a frappé sa sensibilité et cette action du monde sur lui s'est transformée, pour lui, en cinéma » (sic). « Quand on a envie de faire un film et pas un roman [...] c'est parce qu'on a des formes de cinéma qui ont besoin de voir le jour ». Cf. « Alain Robbe-Grillet,

Pour *Glissements progressifs*, il s'est passé quelque chose d'un peu différent, c'est-à-dire qu'à mesure que je fais des films, j'ai de moins en moins envie de les écrire de façon détaillée, il arrive même que je ne l'écrive pratiquement plus du tout²¹⁷...

Du fait de leur capacité à confondre les temps, les propositions de Robbe-Grillet sont, de toute évidence, très isolées dans le champ de production des cinéromans. Ce sont des objets autant projectifs (ils présentent un scénario et un projet de réalisation) que rétrospectifs puisqu'ils reprennent le film. Dès lors qu'elle se voit illustrée par des photogrammes tirés du film, la continuité dialoguée proposée à Resnais par Robbe-Grillet pour *L'Année dernière à Marienbad*, ne devrait plus pouvoir se signaler comme un dispositif anticipant. Connectée aux images du film, cette proposition devient illustrative du processus de réalisation, en signalant notamment les interventions qui font diverger le projet initial. C'est ainsi que se dessine une chronologie de la création cinématographique.

Le livre reproduit les différentes étapes du film, il y a le synopsis [...], il y a ensuite cette espèce de continuité dialoguée [...] qui est le film dans ma tête au moment où on commence à tourner... et puis il y a, dans cette même partie, les passages en italiques, qui sont les interventions créatrices, pendant le tournage et pendant le montage, qui opèrent de nouveau une modification du projet... c'est un glissement du projet sur lui-même²¹⁸.

Ces objets²¹⁹ se différencient des adaptations romanesques de films, des novellisations évoquées par Grivel, et plus largement étudiées par Baetens²²⁰, puisqu'ils ont la particularité de se développer en images²²¹, suivant la narration du film, et d'être en conséquence, assimilables visuellement aux romans-photos. Reste qu'avec ces partitions, Robbe-Grillet s'adresse bel et bien à un public averti de cinéphiles, le seul susceptible d'être intéressé autant, si ce n'est plus, par la forme

L'immortelle », 13/04/1963, 05min00s, interview menée par Yvonne BABY, dans le cadre de l'émission *Cinépanorama*, archive vidéo INA.

²¹⁷ *Italiques*, 08/02/1974, *op. cit.*

²¹⁸ (sic), *idem*.

²¹⁹ Les cinéromans d'A. Robbe-Grillet mais également ceux, tout aussi exigeants, publiés par les éditions Balland, dans la collection " Bibliothèque des Classiques du Cinéma " (1974-1975).

²²⁰ Jan BAETENS, *La novellisation, du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, "Réflexions faites", 2008.

²²¹ Hormis *L'Année dernière à Marienbad*, dont il existe deux versions cinéromancées : avec des images extraites du film de Resnais (Les Éditions de Minuit, 1961) et sans image, dans une version qui propose le scénario tel que Robbe-Grillet l'a soumis au réalisateur (publié en 1974, J'ai lu, et en 2001, Les Éditions de Minuit).

que par l'histoire. Les propositions de Robbe-Grillet, mais aussi toutes celles du genre, ne sont de plus disponibles qu'en librairie ; elles se différencient ainsi des formes plus populaires de cinéromans, diffusées en kiosques. Cette différenciation des espaces de ventes illustre bien cette compartimentation des lectorats.

Les ciné-romans-photos cinéphiliques obéissent de plus à des règles qui en font des objets appréciés des cinéphiles, et un peu moins des amateurs d'histoire en images : le découpage proposé par l'ouvrage reprend au plan près le découpage du film, les dialogues ne sont pas reformulés, les illustrations sont exclusivement des photogrammes du film²²².

Au sens le plus étroit et immédiat, le cinéroman est constitué par le déroulement, plan par plan, du scénario, des notations de la mise en scène ainsi que des éléments du décor et du cadre de l'action. Des images du film, généralement présentées en pages entières, font face au scénario²²³.

Ils ne correspondent pas aux objets que Chirollet nomme « ciné-romans-photos », en les définissant comme des productions « qui exposent des images extraites de la séquence cinématographique, avec des bribes de phrases surimprimées, commentant très ponctuellement l'instantané photographique²²⁴ ». Ces « ciné-romans-photos » constituent pourtant la plus grande part des productions de cinéroman.

b) Cinéroman et photoroman : une dégradation du cinéma

Une narration à partir d'images fixes et une certaine concordance visuelle (mise en page, juxtaposition du texte et de l'image, livre comme support) lient formellement le roman-photo et le cinéroman. Cette ressemblance induit un rapport de filiation entre les dispositifs. Ce rapport, renforcé par la chronologie des médias, laisse apparaître l'autorité du cinéroman sur le roman-photo. Apparu dans

²²² Et non pas des photographies de plateau, qui ont pourtant l'avantage d'être d'une qualité meilleure à la reproduction mais qui, n'appartenant pas à proprement au film, sont susceptibles de dénaturer la diégèse de la narration.

²²³ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.5. Il est à noter que les photographies en pleine page sont nécessairement des photographies de plateau. La qualité médiocre des reproductions de photogrammes en tirage grand format ne permettant pas ce type de proposition.

²²⁴ *Idem*, p.7.

les années vingt, soit près de trente ans avant le roman-photo, le cinéroman s'impose comme une référence évidente. Chirollet affirme en outre que « le photoroman est un genre d'expression artistique né en 1947 de la popularité du cinéroman en Italie²²⁵ » et que « sa technique et son esthétique participent donc de celles du cinéma²²⁶ ». Il prend soin de préciser qu'une telle « participation ne constitue en rien une inféodation au "septième Art"; ce sont, au contraire, les possibilités techniques et esthétiques spécifiques du photoroman qui le situent parmi les moyens d'expression artistique autonomes²²⁷ ». Cette attention à ne pas confondre roman-photo et cinéma n'écarte cependant pas Chirollet d'un travers qu'il présentait : celui de ne voir le roman-photo qu'en fonction du cinéma.

Le livre ambitieux de Jean-Claude Chirollet, par exemple, *Esthétique du photoroman*, pâtit grandement de ce malheureux a priori. Pour Chirollet, c'est par rapport au cinéma, surtout, et en contraste avec lui, qu'il convient de décrire les caractéristiques du roman-photo²²⁸.

Cette ascendance indirecte du cinéma, puisque transmise par le cinéroman, réoriente la perception du roman-photo. Elle resitue ses origines et le conduit à une autre histoire. Elle finit même par occulter l'influence des romans dessinés dans l'élaboration du genre photoromanesque, alors même que ces derniers ont développé un univers fortement empreint de cinéma : « les meilleurs dessinateurs (qui restent souvent anonymes) mettent en scène de nombreux sosies de vedettes contemporaines de l'écran, et d'abord les américaines²²⁹ » et « les histoires racontées ressemblent comme deux gouttes d'eau à celles d'un certain cinéma hollywoodien²³⁰ ».

Suivant cette filiation, le roman-photo se trouve condamné à n'être que le résultat d'un abâtardissement du cinéma, et d'une dégradation consubstantielle à ses changements de support. Il s'agit bien ici d'une affaire de hiérarchie qui s'établit en fonction du degré d'intimité avec la matière cinématographique. Pour mettre fin à cette subordination, il faut donc s'extraire du jeu de ces ressemblances, et se

²²⁵ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.5.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit., p.10-11.

²²⁹ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », op. cit.

²³⁰ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, p.22.

concentrer sur ce qui différencie le cinéroman du roman-photo. Force est de constater que le principe de narration par l'image justifie en grande partie, le rapprochement des dispositifs du roman-photo, du cinéma, du cinéroman mais aussi de la bande dessinée. Ces rapports formels ne sont pas obligatoirement le résultat d'une influence du cinéroman sur le roman-photo. L'inverse est exceptionnel mais tout à fait envisageable. On peut à ce titre, évoquer les pratiques photo-narratives italiennes. Loin de s'inscrire dans une relation de descendance avec le *cineromanzo*, le *photoromanzo* affirme son ascendance et influence la mise en forme du cinéroman italien : « il lance une sorte d'O.P.A. sur la nébuleuse du ciné-roman, genre éclaté s'il en est quant à ses formes et à ses modalités de publication²³¹ ». Les phylactères remplacent ainsi les légendes et les mises en page s'uniformisent suivant une « disposition conventionnelle en trois *strips* à deux images²³² ». « Les cineromanzi obéissent à une structure formelle et éditoriale très précise, celle justement des ... romans-photos, dont les structures envahissent le champ du cinéroman²³³ ». Le genre ciné-romanesque est absorbé par le roman-photo. Ces propositions ne sont plus tant destinées aux cinéphiles, qu'aux amateurs de romans-photos.

Les similitudes formelles écartées, des différences structurelles se profilent. Le cinéroman est dépendant de l'objet cinéma sans lequel il n'existe pas. Tandis que le roman-photo est pour sa part autonome puisqu'il n'entretient pas de rapport avec une narration visuelle lui préexistant. Le cinéroman extrait ses vignettes du film et les réinscrit dans une fonction illustrative. Le roman-photo construit quant à lui ses images photographiques et les propose comme substitut d'un texte.

C. LE DISPOSITIF PHOTOROMANESQUE : DU SENS DE L'ESPACE

1. L'espace du verbe

Parce qu'il procède d'une combinaison de deux médias différents, le roman-photo, même le plus simple en apparence, est un objet structurellement complexe.

²³¹ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, op. cit. p.58.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibid*.

Il nécessite des modalités de lectures propres au textuel et au photographique, un va-et-vient permanent entre les éléments, et surtout une compréhension de la hiérarchie proposée par le système ; cette hiérarchie est le point le plus signifiant, et de ce fait, le plus codifié du dispositif photoromanesque.

a. Le sens de la lecture

Il s'agit tout d'abord d'observer la mise en espace et la circulation organisée entre les cases du roman-photo, et d'en déduire le sens de la lecture. D'une unité phototextuelle à l'autre, c'est un ordre précis qui doit être respecté ; de gauche à droite, de haut en bas, et enfin page par page. Un mouvement de lecture plutôt conventionnel dans la pratique du genre (schéma 3), à l'exception de certains dispositifs de double page qui peuvent perturber cette convention de lecture (schéma 4).

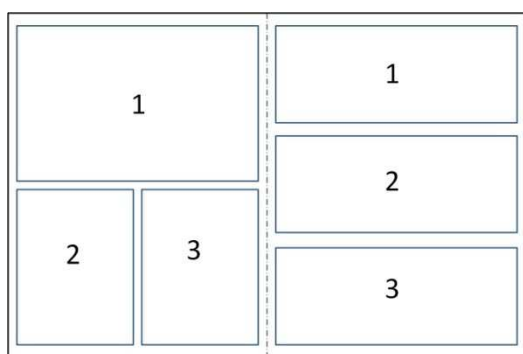


Schéma 3

Cissie - Confidences n°1584, avril 1978

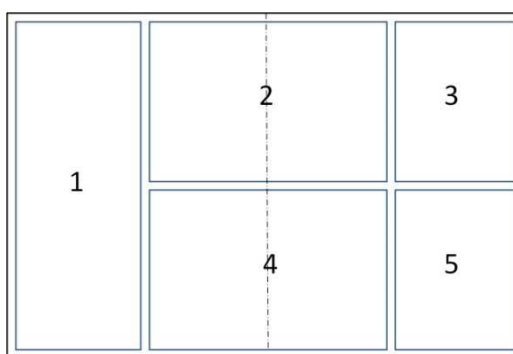


Schéma 4

Cissie - Confidences n°1584, avril 1978

Ces derniers proposent effectivement une répartition des images photographiques sur deux pages placées en vis à vis et ne respectent par conséquent pas l'autonomie de la page, pas plus que la mise en forme monolithique du texte, l'alignement sur les pages ou encore les butées conventionnelles du texte : la lecture ne se cale plus sur les limites posées par la mise en page du texte. Elle transgresse la frontière de la reliure, modifiant de la sorte, les modalités traditionnelles du retour à la ligne dans l'espace de la page.

Le *schéma 4* montre que la lecture commence par l'image 1, dans un mouvement qui se concentre sur une moitié de page. Cette compartimentation implique une relation à l'espace de la page qui, si elle n'est pas naturelle pour un lecteur de roman, l'est plus pour le lecteur de magazine, et de presse en général. Ce dernier lecteur, après avoir traversé verticalement la page, saura poursuivre sa progression en passant à l'image 2, dans un mouvement cette fois plus conventionnel (de gauche à droite). Reste que, cette lecture s'effectue sur deux pages, et avec un retour à la ligne qui n'est plus calé sur le bord de la page mais sur le bord droit de l'image 1. Les repères de lecture, de même que la circulation dans l'espace de la narration, ne sont, non seulement pas fixes, mais surtout hors-normes pour une narration de type romanesque. Le lecteur doit réévaluer les modalités de sa circulation dans la page, et s'adapter à la procédure, sans quoi il ne pourra suivre ni la chronologie, ni le sens du récit.

Lorsqu'il traite ces séquences du roman-photo *Cissie*, Saint-Michel²³⁴ insiste sur l'acte de décryptage que constitue la lecture d'un roman-photo, et plus particulièrement sur la nécessité de procéder en plusieurs étapes. Le lecteur doit opérer une première recherche d'informations dans l'image photographique ; il doit ensuite effectuer des allers et retours entre le texte et l'image, et enfin, une lecture des détails de l'image, du scénario, de l'organisation des rebondissements. Saint-Michel conclut alors à la difficulté de la lecture, pourtant pressentie comme facile, du roman-photo. Il s'agit effectivement pour le lecteur, d'évaluer le degré de priorité laissé au texte et à l'image, et de tirer du sens de ces variations :

- Les dispositifs tels que celui d'une image seule, d'un texte sans image, d'un phylactère couvrant les trois-quarts d'une photographie, sont ainsi censés faciliter l'accès à l'information.
- Un dispositif qui utilise plus équitablement les deux médias, implique une conjonction des lectures pour accéder complètement au sens.
- Hors de leurs échanges avec l'écrit, les images photographiques, en fonction de leur distorsion et de leur mise en page, parviennent à signaler au lecteur

²³⁴ Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit., p.48-49.

l'importance d'un évènement du récit ; ce parti pris donne à voir, plutôt qu'à lire, le rythme narratif.

Par-delà ce constat d'un accès finalement assez complexe, il semble intéressant de souligner la bonne volonté du lecteur qui se laisse promener d'une mise en page à l'autre ; d'autant plus que la détection du mode de circulation dans la narration n'est qu'une première étape dans l'accès au sens. Chaque détail est signifiant dans le roman-photo. Avant même d'effectuer des allers et retours entre le texte et l'image, le lecteur doit repérer un certain nombre d'indices visuels, essentiels au sens du récit. Les choix en matière de graphie se déterminent en fonction de ce double engagement du visuel : la chronologie d'un échange entre des personnages est signifiée par la mise en espace du texte et la nature du locuteur par le biais typographique.

b. La forme visuelle du texte

1) Une construction de l'oralité

La permanence de l'oralité de l'énonciation qui définit le roman-photo, installe le genre dans la continuité de la tradition orale du conte, réamorçant par là même la problématique d'une nature paralittéraire. Boyer pour qui « la publication de feuilletons peut être considéré comme une habitude héritée de l'oralité²³⁵ » instruit ainsi une filiation qui se vérifie dans la « prolifération des tics de langages : verbes réemployés obstinément, pléthore des exclamations²³⁶ ».

Certains domaines de paralittératures se caractérisent [...] par une écriture qui retrouve les valeurs de la voix. Un prospectus du XIX^e [...] qualifie le roman populaire d'« intermédiaire entre le livre et la causerie²³⁷ ».

Au regard de la liberté que le conteur a d'actualiser son histoire, la forme écrite, paralittéraire, fixe les éléments ; elle ne se dispense pour autant pas du narrateur, et lui laisse un semblant de pouvoir. Ce qui n'est pas le cas du roman-photo dans lequel l'instance *racontante* est tenue à la discrétion. En effet, le roman-photo

²³⁵ Alain-Michel BOYER, *Les paralittératures*, *op. cit.*, p.81-82.

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ *Ibid.*

cherche à établir la communication la plus directe possible ; pour ce faire, il va dissoudre littéralement la figure du narrateur, et la reléguer à une simple fonction informative. Le texte qui lui est dévolu est réduit à la part congrue : quelques mentions remémorant les épisodes précédents, des informations en redondance avec l'image, ou encore des indications formelles relatives au temps et au lieu. Le narrateur du roman-photo, contraint à un devoir d'objectivité, n'a pas la même importance que celui du narrateur dans le roman.

Le dispositif dialogué, pour le coup plus proche du théâtre que du roman, écarte le narrateur habituellement en charge du récit, et laisse aux personnages le soin d'assumer l'énonciation. Les propos des personnages ne s'insèrent pas dans la trame d'un texte, mais dans celle des images photographiques qui lui ont été substituées. Ils vont de plus ancrer leur caractère apparent d'oralité dans une mise en forme qui consiste à superposer le verbal au photographique, traduisant une coïncidence des temps de l'image et des propos. Soutenue par cette configuration formelle, et par le mensonge d'une image photographique qui semble mettre en présence les personnages, cette dénaturation du narrateur construit un récit au présent, et donne au lecteur la sensation d'être en prise directe avec les événements.

2) La mise en espace du dialogue

Évoquant le dispositif des bulles dans la bande dessinée, Will Eisner pose cette question de la mise en espace du texte en termes d'ordre :

La disposition des bulles entourant les mots –leurs positions entre elles, ou relatives à l'action et à l'orateur- contribue à mesurer le temps. Elles possèdent une hiérarchie et demandent de la part du lecteur une coopération. L'exigence majeure étant qu'elles soient lues en respectant l'ordre du dialogue²³⁸.

Contrairement au dispositif des images qui, comme nous l'avons vu, peut prendre quelques libertés avec les conventions traditionnelles de lecture, les phylactères du roman-photo se développent selon un axe essentiellement vertical. Suivant cette

²³⁸ Alain-Michel BOYER, *Les paralittératures*, *op. cit.*, p.81-82.

règle, également commune à la bande dessinée²³⁹, la lecture se fait de haut en bas, le texte le plus haut étant conséquemment le premier à être lu. L'ordre du dialogue ne s'établit pas obligatoirement selon une répartition de gauche à droite : la bulle qui amorce le dialogue ne se trouve pas forcément, suivant la convention du sens de lecture, à gauche. Cette règle de verticalité dans la mise en espace des phylactères, conditionne la bonne réception de la chronologie du dialogue. Relevant principalement d'une nécessité de s'adapter au support photographique, cette colonne vertébrale du dialogue permet également de dynamiser la lecture et semble, à ce titre, plus apte à restituer la teneur d'un échange oral.

3) Les variables typographiques

Une similitude avec la bande dessinée est aussi notable dans le jeu des typographies et dans son aptitude à faire sens. Aussi fines soient-elles, les variations de police, de taille ou de casse, sont autant d'indices qui permettent de différencier la voix du narrateur – avec des récitatifs le plus souvent en petites majuscules –, de celle des personnages – en lettres minuscules et parfois en italique. Ce choix de l'italique, fréquent mais pas systématique, rapproche formellement le lettrage machine du lettrage manuel, pour sa part progressivement abandonné. Il s'apparente de la sorte à une forme cursive d'écriture²⁴⁰ et, partant, suggère un langage parlé. Par sa forme souple et continue, l'écriture italique incarne symboliquement cette oralité des échanges entre personnages, mais aussi des récitatifs du narrateur. Elle restitue le langage parlé.

À l'instar de la bande dessinée, on pourrait s'attendre à ce que le roman-photo utilise d'autres ressorts typographiques en vue d'affiner et de nuancer la teneur des propos. L'étonnement, la colère, ou toute autre émotion caractérisée par des modulations de la voix, pourraient par exemple, se transposer dans la forme du texte par un agrandissement de la typographie ou un changement de casse. Mais

²³⁹ Will EISNER, *La bande dessinée, Art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997, p.28.

²⁴⁰ Il fait, de la sorte, écho au roman dessiné ; celui-ci n'utilise, pour ses phylactères, qu'une forme manuscrite d'écriture.

le seul levier typographique actionné par le roman-photo, est celui de la chasse²⁴¹ et encore n'est-il utilisé qu'à des fins très pratiques d'ajustement au cadre. Le roman-photo fait le choix de la sobriété dans la formalisation du texte, laissant à tout lecteur qui ne serait pas rompu aux lois du genre, le sentiment d'une expression monocorde. Il s'agit en fait d'une volonté d'aller à l'essentiel et de perturber au minimum la nature de la relation texte et image. La tension dramatique doit s'enraciner dans cette combinaison narrative et non dans la profusion d'effets expressifs typographiques ou plus simplement graphiques.

En s'efforçant de restreindre à sa plus simple nécessité l'emploi d'un système de signes surimposé à la transcription du verbal, le P.R. [photo-roman] manifeste sa volonté d'éviter l'usage trop apparent d'un code qui se donnerait comme tel. Il dissipe l'artifice pour accréditer la fiction²⁴².

4) Formes et sens du phylactère

La mise en œuvre des phylactères obéit à cette même contrainte d'épurement de la forme au profit de l'histoire. « En délestant ainsi le ballon, le P.R. [photo-roman] perd le bénéfice de sa dimension métalinguistique qu'implique sa substance iconique²⁴³ ». Et de fait, bien que tout amateur de bande dessinée le comprenne comme un moyen efficace de caractériser formellement les émotions (colère, surprise,...)²⁴⁴, ou encore de générer visuellement du son²⁴⁵, le phylactère du roman-photo se borne, suivant l'orientation de sa pointe, à identifier le locuteur et, en fonction de son contour, à identifier l'adresse du message. Selon que le destinataire est un interlocuteur ou le locuteur lui-même, la forme du phylactère

²⁴¹ Il s'agit de la largeur d'un caractère ; cette mesure inclut la lettre et son approche, à savoir l'espace entre deux lettres consécutives. Les modulations de la chasse typographique permettent de condenser ou d'étendre le texte dans l'espace qui lui est imparti.

²⁴² Yves KOBRY, « Le langage du roman-photo », in *L'art de masse n'existe pas, Revue d'esthétique* n°324, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1974, p.177.

²⁴³ *Idem*, p.176.

²⁴⁴ « Au fur et à mesure que l'utilisation de bulles se généralisait, leurs contours se sont modifiés afin de servir également la narration (ils n'étaient plus de simples « barrières à mots »). Rapidement, on leur a attribué la charge de rajouter du sens ou de faire passer l'intonation du son dans la narration. À l'intérieur de la bulle, le lettrage reflète la nature et l'émotion dont sont chargés les mots ». Will EISNER, *La bande dessinée, Art séquentiel*, op. cit., p.29.

²⁴⁵ « La bulle (ou phylactère) est un pari désespéré; elle entreprend de rendre visible un élément éthéré: le son ». Will EISNER, *La bande dessinée, Art séquentiel*, op. cit., p.28.

est effectivement différente : une forme anguleuse dans le premier cas, et dans le second, une forme plus arrondie, nuageuse, et une pointe remaniée en de petits cercles allant en s'agrandissant. S'agissant des informations, livrées par le narrateur, à la seule destination du lecteur, elles sont mises à part dans un dispositif qui doit nécessairement se singulariser de celui des bulles. Il s'agit le plus souvent d'encadrés dont l'opacité du fond installe une distance avec l'histoire et désigne le caractère extra-diégétique du narrateur.

2. Place du texte et incidences sur l'image photographique

Dans le cas d'un dispositif faisant coïncider au sein d'un même espace de présentation le texte et l'image, ce sont deux fonctionnements qui se singularisent. Le plus courant place l'image en complément du texte. Cette image illustre l'écrit et donne une forme à l'idée contenue dans le texte. Cette formalisation universelle s'impose face à celle plus aléatoire d'une représentation mentale, dépendante de l'imaginaire et de l'expérience de chacun²⁴⁶. L'alternative à ce premier fonctionnement, plus apte à questionner le roman-photo, est celle d'un texte qui viendrait en complément de l'image. Titre, légende, paratexte...²⁴⁷ de nature en apparence simplement informative, ces écritures donnent en fait à voir l'image. Elles conditionnent ou valident la bonne réception du sujet iconique.

a. AUTOUR de l'image photographique

1) Typologie

Titres, légendes et commentaires constituent le type de texte le plus souvent répertorié en périphérie d'une photographie. Une périphérie plus ou moins vaste puisqu'il faut souvent dépasser le cadre de la seule page présentant l'image photographique pour considérer l'ensemble dans lequel s'inscrit la proposition. Les

²⁴⁶ Voir Daniel GROJNOWSKI, *Photographie et langage, Fictions, Illustrations, Informations, Visions, Théories*, Paris, José Corti, 2002.

²⁴⁷ Les seuls dispositifs péritextuels et paratextuels retenus sont ceux qui s'inscrivent dans une démarche revendiquée de l'artiste/concepteur. La question d'une réorientation de l'œuvre, d'une influence possible de la réception, par l'adjonction de texte au fil des successives analyses, aussi intéressante soit-elle, relèverait d'un autre champ d'analyse.

rapports entre texte et image doivent être pensés dans la globalité de l'espace du livre.

L'objet-livre exerce de fait une influence sur la réception de son contenu : qu'elle soit littéraire ou paralittéraire, « toute œuvre présentée sous forme de livre se ceinture d'indications périphériques qui ont pour but de le présenter au lecteur²⁴⁸ ».

Dans le roman-photo, on observe, en général, assez peu de données textuelles en périphérie immédiate de l'image. Pour trouver du texte hors-image, il faut se rendre à la première page du roman-photo. C'est là que sont présentées un ensemble de données objectives relatives à la réalisation : les noms des réalisateurs et des acteurs, le titre et un texte d'introduction à l'histoire (qui peut être une présentation générale contextualisant le premier épisode d'un roman-photo, ou un petit retour sur les épisodes précédents). Ces informations orientent effectivement les lecteurs les plus aguerris, ceux-là même qui sont capables d'identifier un titre en fonction de ses productions et qui savent bien qu'à un réalisateur correspond un certain univers photoromanesque²⁴⁹.

Leur efficacité ne sera néanmoins avérée qu'à condition que le lecteur y accède, d'où l'importance de distiller les informations dans la revue (sommaire, annonce du prochain roman-photo), mais surtout de faire remonter les plus importantes à la surface, en couverture. Outre les pages du roman-photo à proprement parler, l'espace de la revue est ponctué d'éléments qui identifient le roman-photo, et conditionne sa réception. Comme le nom d'une maison d'édition ou d'une collection apposée en couverture informe le lecteur sur la nature du roman, le titre de la revue identifie un type de production.

Par-delà leur valeur informative, ces informations relèvent aussi, et surtout, d'une véritable stratégie éditoriale, et résolument commerciale : en définissant un titre, sa vocation et ses objectifs, on annonce le contenu qui lui est relatif²⁵⁰. Le titre

²⁴⁸ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit., p.69.

²⁴⁹ L'absence de ce que Saint-Michel nomme « générique », est souvent le signe que le roman-photo est une simple adaptation française d'une production italienne de qualité plutôt moyenne.

²⁵⁰ Pour Grivel, le titre a trois fonctions : il permet l'identification de l'ouvrage (la seule fonction obligatoire que Genette reconnaisse au titre (Cf. Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit.), mais également la désignation du contenu et la mise en valeur de ce dernier.

Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880)*, Paris, Mouton, 1973.

est l'intermédiaire entre des lecteurs et des romans-photos, et afin de remplir cette mission, il peut se trouver flanquer d'un sous-titre accrocheur :

La danse du feu, « Une dramatique aventure dans un Mexique inconnu » (Confidences n°688, 1961)

Le complot de famille, « Après une terrible épreuve, ils ont abouti à l'île du bonheur » (Intimité n°1670)

Ou d'une mention qui peut être décisive dans le choix du lecteur, et qui précise que le roman-photo est « complet et inédit » ou « complet à détacher²⁵¹ ». Giet²⁵², étudiant les stratégies de mise en page des couvertures de *Nous Deux*, constate l'influence de ces informations mises à la une, sur la lecture du roman-photo : la mention « pour vous Monsieur » en couverture, en même temps qu'elle ouvre les pages du roman-photo à la lecture masculine, établit sa valeur d'objet de couple, validant par la même occasion le titre de la revue (*Nous deux*). L'ensemble de ces informations périphériques ont assurément vocation à attirer l'attention des lecteurs/lectrices, sur les qualités, souvent romantiques, d'un roman-photo. En retour, elles conditionnent également la réception de l'objet ; elles bloquent notamment toute possibilité de le voir autrement, et surtout, attestent de cette mièvrerie qu'une partie de la critique lui reproche déjà beaucoup.

2) La notion de paratexte

Élaborée par Genette, la notion de paratexte s'attache au constat qu'un texte littéraire est nécessairement environné d'un certain nombre d'informations plus ou moins utiles à son fonctionnement (indications de chapitre), à son statut (nom de l'auteur, nature du texte, maison d'édition, préface), ou plus simplement à son identification (titre, auteur, résumé en quatrième de couverture). Le paratexte est un ensemble de textes sans statut littéraire, sans fonction narrative, et qui se disséminent méthodiquement dans l'espace du livre pour accompagner, bien à propos, le texte d'un auteur.

²⁵¹ Ce type de mention est systématique sur les suppléments roman-photo des revues spécialisées comme *Nous Deux* ou *Intimité*.

²⁵² Sylvette GIET, *Nous Deux... Parangon de la presse de cœur*, op. cit., et Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », op. cit.

Sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions... comme un nom d'auteur, titre, préface, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tous cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa « consommation »...²⁵³.

Cette notion prise dans son ensemble est applicable à toute production narrative, il est toutefois nécessaire de la reconsidérer lorsqu'il s'agit de narration photoromanesque. De fait le paratexte tel que le conçoit Genette, se définit en fonction d'un référent textuel ; il n'envisage pas l'image, graphique ou photographique, en lieu et place de ce texte, mais uniquement en périphérie de celui-ci (péri-texte)

Le mode d'existence du paratexte (est) en grande majorité de nature textuelle, verbale, mais une valeur paratextuelle peut investir d'autres types de manifestations : iconique, matérielle (typographie)²⁵⁴.

Or la proposition photoromanesque propose exactement l'inverse, c'est-à-dire du texte qui vient se positionner en périphérie immédiate du photographique. Un cas de figure qui n'existe pas dans la nomenclature de Genette puisqu'il fonde son étude sur les seuls dispositifs narratifs textuels. Il ancre finalement ce postulat, et boucle sa théorie en imposant le mot *texte* en suffixe à toute la terminologie développée pour le sujet: para/texte, péri/texte, épi/texte.

S'agit-il de considérer qu'un ralliement de tout autre type de narration forcerait le cadre théorique de la notion de paratexte, sachant de plus que Genette prend la précaution de signaler ses objets d'étude comme « textes littéraires » et comme « livres » (et non pas comme roman-photo ou magazine) ? Cette application ne se satisfait pas de la terminologie de Genette, mais doit-elle pour autant constituer un échec sur le plan théorique ?

²⁵³ Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit.

²⁵⁴ *Idem*.

3) Du paratexte au para-photographique

Parce que le roman-photo relève de la narration, parce qu'il a, dans sa terminologie même, quelque chose à voir avec le roman, et parce qu'il implique le photographique comme moyen de cette narration en remplacement du texte, le considérer à la lumière de quelques principes essentiels de la narratologie apparaît nécessaire à son analyse. Et puisqu'avec le roman-photo, il est aussi question de dispositif, de support et d'espace, la notion de paratexte semble taillée pour lui. Reste qu'une telle procédure n'est pas littéralement applicable. Elle doit être ajustée à la particularité de son destinataire en passant tout d'abord par une adaptation de la terminologie narratologique à la particularité photo-romanesque : du paratexte au para-photographique.

a) Définition

Cette notion de para-photographie ne s'éloigne pas fondamentalement du paratexte de Genette : il s'agit également de mettre en évidence l'influence du texte, non plus sur le texte mais sur l'image. Elle se différencie cependant dans ses applications et propose d'autres pistes de réflexion. L'hétérogénéité des procédés et des matières, induit par exemple, une réflexion propre à la notion de para-photographie.

Si l'action des éléments satellites est rendue plus visible par le fait qu'ils ne sont pas de la même nature que l'élément autour duquel ils gravitent, cette nature composite du dispositif rend aussi le lien entre les éléments en présence moins spontané, voire plus complexe. Il implique effectivement deux modalités de lecture, et induit le sentiment que ce qui manque à l'image est nécessairement dans le texte.

Si le titre du roman a une incidence sur le lecteur et sur son choix, ne pas le connaître n'empêche pas l'accès à la narration. Le titre dans une photographie dite documentaire ou de reportage, conditionne quant à lui la bonne réception de l'image. Le para-photographique comble un manque d'information là où le paratexte en apporte un complément. Le degré de l'information varie d'un dispositif photographique à un dispositif littéraire. Dans le cas du roman-photo, quelques précautions sont encore nécessaires ; en effet, il faut différencier le texte

qui, en regard de l'image, appartient à la diégèse et relève de l'autorité du narrateur, et le texte qui, en périphérie de l'image, relève du para-photographique.

b) La notion de parasitage

Qu'il appartienne au dispositif narratif ou qu'il relève du para-photographique, le texte s'impose de toute façon à l'image et constitue, pour reprendre les termes de Roland Barthes²⁵⁵, « un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est à dire à lui "insuffler" un ou plusieurs signifiés seconds²⁵⁶ ». À l'image du paratexte auquel le texte ne parvient jamais véritablement à se soustraire, le parasitage par le texte serait une contrainte inhérente à tout système iconique.

Reste que Barthes ne conçoit comme parasite de l'image, que le texte conçu pour la présentation de cette image, et mis en sa présence. Il établit ensuite les degrés de la contamination textuelle. L'incidence du texte serait ainsi proportionnelle à sa distance avec l'image, « plus la parole est proche de l'image, moins elle semble la connoter ». Andreas Hapkemeyer²⁵⁷, dans la filiation de Barthes, évoque cette image, « sémantisée »²⁵⁸ plutôt que parasitée, qui se voit accéder à un autre niveau de sens:

La sémantique textuelle domine la sémantique de l'image et prend à sa charge de structurer le sens : l'interprétation, la focalisation et la hiérarchisation de l'image dépendent toutes du sens induit par le texte²⁵⁹ ...

C'est tout d'abord à cette condition que le texte s'installe en périphérie de l'image : il s'agit d'asseoir verbalement ce qui est donné à voir pour le valider. « Autrefois

²⁵⁵ Barthes développe cette notion de parasitage à propos de la photographie de presse.

Roland BARTHES, « Le message photographique », in *Communications*, n°1, Paris, Seuil, 1961

²⁵⁶ *Idem*, p.134.

²⁵⁷ Andreas HAPKEMEYER & Peter WEIERMAIR, *Photo Text Text Photo. The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*, Zurich, Stemmler, 1996.

²⁵⁸ « semanticized » dans le texte. *Idem*, p.10.

²⁵⁹ « Textual semantics dominate over the semantic of the image and assume the function of structuring meaning : interpretation, focusing and establishment of hierarchies with respect to the image are all dependent upon the meaning supplied by the text... ».

Citation de Michael TIZMANN, « Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik des Text-Bild-Relation », in Wolfgang HARMS, *Text und Bild, Bild und Text, DFG- Symposion 1988*, Stuttgart, Metzler, 1990, p.382.

l'image illustre le texte ; aujourd'hui le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination²⁶⁰ ».

Le roman-photo semble à même de maîtriser les contraintes du parasitage tel qu'il est défini par Barthes. Elles font partie de son dispositif, contrairement au para-photographique, dont une part échappe obligatoirement à son contrôle. Il en va ainsi de toute la production critique à l'égard du roman-photo, qui n'a certes pas d'incidence sur la structuration du roman-photo, mais qui en a sur une réception faussée par des préjugés.

c) L'image para-photographique

Ceci étant dit, le para-photographique n'a pas obligatoirement une forme textuelle : il peut s'agir de mesurer l'influence de l'image par l'image. Le roman-photo évidemment, mais aussi les pratiques de la photographie narrative, construisent leur dispositif en fonction de liens qui s'installent entre des images mises en proximité. Là encore, on ne saurait pourtant confondre les fonctions des images : entre d'un côté toutes celles qui sont utiles à la construction et induisent l'histoire, et de l'autre, celles qui informent, orientent, illustrent une production photoromanesque. Hors du dispositif narratif, ces dernières sont des photographies de plateau qui documentent le processus de travail du roman-photo, ou encore des photographies destinées à la couverture du magazine. Ces dernières condensent dans les limites d'une seule image, les informations relatives au roman-photo qu'elles illustrent²⁶¹, et, ce faisant, livrent les pistes principales de l'histoire.

L'appareil texte-image présente également une particularité qui offre une dimension spatiale inexistante dans l'ensemble paratextuel. Si l'on s'en tient à la définition de Genette, le paratexte se greffe au texte principal mais conserve son propre espace, tandis que dans le cas du photo-texte les écrits peuvent tout à fait se superposer à la photographie. Ce cas de figure propre au roman-photo, pose le problème de la réception du texte, un texte qui se trouve à la charnière du paratexte et de l'image.

²⁶⁰ Roland BARTHES, « Le Message photographique », *op. cit.*, p.134.

²⁶¹ Voir à ce sujet le travail de Giet sur les couvertures du magazine *Nous Deux*.

Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », *op. cit.*

b. SUR l'image photographique

Quand Meyer Shapiro²⁶² étudie la mise en place de l'écrit dans le champ du pictural, il s'interroge sur les différentes possibilités et sur leur perception. À propos de la signature de l'artiste par exemple, il se demande s'il faut la voir sur la toile ou dans l'espace de la représentation picturale²⁶³. Le dispositif combinant photographie et texte offre une lecture plus évidente de l'espace. Dès lors que le texte n'est pas dans la matière photographique, autrement dit photographié, il se superpose à elle. Il n'est plus dans l'espace de l'image photographique mais sur la surface photographique. La mise en relation de l'écriture et du photographique est une simple superposition de matière. Pour autant, cette superposition peut s'avérer problématique dès lors que le processus d'impression du roman-photo est engagé. Celui-ci trouble effectivement l'ordre de la superposition, en confondant les matières et en rendant toute dissociation impossible. Le texte devient alors l'image.

1) Dispositif

La notion d'écrit sur l'image photographique est ici entendue au sens propre. Il ne s'agit pas d'évoquer cette notion dans un sens épitextuel²⁶⁴, à savoir des écrits traitant de l'image en tant que sujet, mais d'évoquer le « sur » en tant que superposition d'espaces : ceux du texte et de l'image. Au-delà de sa vocation à faire sens, le texte se présente avant tout comme un matériau, un élément hétéroclite. Pour sa part, le roman-photo va se cantonner essentiellement à une proposition de combinaisons texte-image sur le mode de la superposition. Le phylactère apparaît ainsi dans le dispositif comme un moyen d'articuler les deux moyens d'expression, mais aussi de les hiérarchiser. Cette hiérarchie est liée à un souci d'organiser la lisibilité de la combinaison ; elle est aussi un témoin de l'autorité du texte sur l'image. Le texte marquera plus ou moins son emprise selon qu'il est disposé dans une bulle à la forme marquée et au fond opaque, ou qu'il est dans une bulle sans fond et au cerne léger.

²⁶² Meyer SHAPIRO, *Les Mots et les Images, Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.

²⁶³ *Idem*, « L'écrit dans l'image », p.125-204.

²⁶⁴ Dans l'appareil théorique du paratexte se trouve développée la notion d'épitexte à savoir l'ensemble des productions et informations plus ou moins formelles, produit à destination de l'objet textuel référent. Il s'agit donc de considérer au-delà de l'espace du livre ou de la revue, les critiques, entretiens, et autres articles. Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit.

Dans un cas comme dans l'autre, non seulement le terrain de l'image est investi par le texte, mais il est également défini en fonction du texte. Il ne s'agit pas ici de mesurer l'incidence d'un texte comme récit, sur une image comme illustration. On peut en revanche, et de manière très prosaïque, considérer la part d'aménagement photographique nécessaire à l'introduction du texte en tant qu'écriture. De fait, la disposition du texte à la surface de l'image est pensée dès le story-board (Fig. 38-39). La prise de vue tient alors compte du paramètre textuel.



Fig. 38

Dessins préparatoires du réalisateur, Hubert Serra
Coll. M. Courant



Fig. 39

Femmes d'aujourd'hui, Hubert Serra
Coll. M. Courant

Elle prévoit suffisamment d'espace libre pour que les phylactères n'empiètent pas sur les personnages, ou tout autre élément signifiant de la scène. Le texte apparaît comme doublement contraignant pour l'image photographique.

Le roman-photo a [...] tendance, dès qu'il se fait plus soucieux de la qualité des images, à refouler l'écrit aux marges des photographies, il y renonce même souvent, plutôt que d'avoir recours aux pauvres moyens dont se sert le roman-photo traditionnel pour adoucir la tension entre l'écrit et l'image : absence de fond et de cadre, contraste chromatique entre les caractères surimprimés et l'endroit désémanisé de l'image sur lequel il tranche²⁶⁵.

Ce type de configuration dissociant texte et image reste plutôt rare. Par contre, ce qui apparaît fréquemment dans le roman-photo, est une mise en avant du texte et

²⁶⁵ Jan BAETENS, *Du roman-photo, op. cit.*, p.33.

de son aptitude à combler des manques de l'image. Des impossibilités à exprimer se dessineraient ainsi en creux, dans les vides de l'image photographique.

2) Texte et pouvoir

Étant établi qu'à un vide dans l'image photographique correspond un espace qui ne produit pas de sens, il s'agit, suivant une logique économique, de l'investir. Le texte vient s'insérer dans ces parties sans motif, ou plus précisément, dans ces vides aménagés au cœur de l'image photographique. En dépit de tout ce qu'elle peut fournir comme renseignements, l'image photographique peut ne pas suffire à la conduite du récit. Que cela relève de son incapacité à dire, ou à se faire comprendre, il existe un manque que le texte peut combler. Le fait étant avéré pour les auteurs de roman-photo, il n'y a dès lors pas de raison de réfléchir à un autre dispositif que celui qui impose le texte. Le texte tout-puissant verbalise et rend lisible l'image. Reste qu'il s'agit là d'un postulat. Ce postulat conçoit tant et si bien les impossibilités de l'image, qu'il parvient à les générer et à orienter de la sorte, le dispositif photo-romanesque. Il contraint alors, et non sans un certain paradoxe, à prévoir du vide dans l'image pour combler ce que l'on sait assurément manquer à cette image.

Cette idée d'une photographie inapte à dire, va à contresens d'une tendance à considérer le photographique comme une empreinte du réel susceptible de se passer de commentaire. Cette qualité est d'ailleurs largement surexploitée dans les pratiques documentaires du photographique, de l'archivage au reportage. Ce rapport féroce au sujet, au point d'entraîner une confusion du réel et de la vérité, réduit le texte péri-photographique (titre ou légendes) à la simple fonction illustrative. C'est un état auquel échappe complètement la production photoromanesque. L'image de roman-photo est une construction photographique qui s'assume en tant que telle. Sa nature indiciaire se heurte à la fiction de la scène, du décor et des personnages : l'image est l'indice de la fiction, et n'instruit aucun questionnement sur une quelconque expression de vérité. Elle reste assignée au texte et tâche d'être vraisemblable. Il est à ce titre, intéressant de voir que ce texte peut également constituer, dans sa forme verbale, le moteur de l'image. Hubert

Serra, pendant la prise de vue, demande ainsi aux acteurs de dire les mots du dialogue²⁶⁶, afin que les expressions soient plus naturelles et que les attitudes coïncident plus justement avec les textes.

c. DANS l'image photographique

1) L'appartenance à l'image

La notion d'écriture dans l'image est une notion qui attache l'écriture à la scène représentée. En peinture, ce statut de l'écriture « dans » l'image n'est pas matériellement différenciable de celui de l'écriture « sur » l'image : leur différenciation relève d'une convention. Ce qui appartient à la diégèse est « dans » l'image : ce qui est extérieur à la diégèse est « sur » l'image. Il peut s'agir dans ce cas d'une mention portée par le peintre : un titre, une citation, ou plus traditionnellement sa signature. Cette dernière est, conventionnellement, une écriture de petit format, placée en bas de la peinture, et de manière plus ou moins parallèle au bord inférieur de la toile.

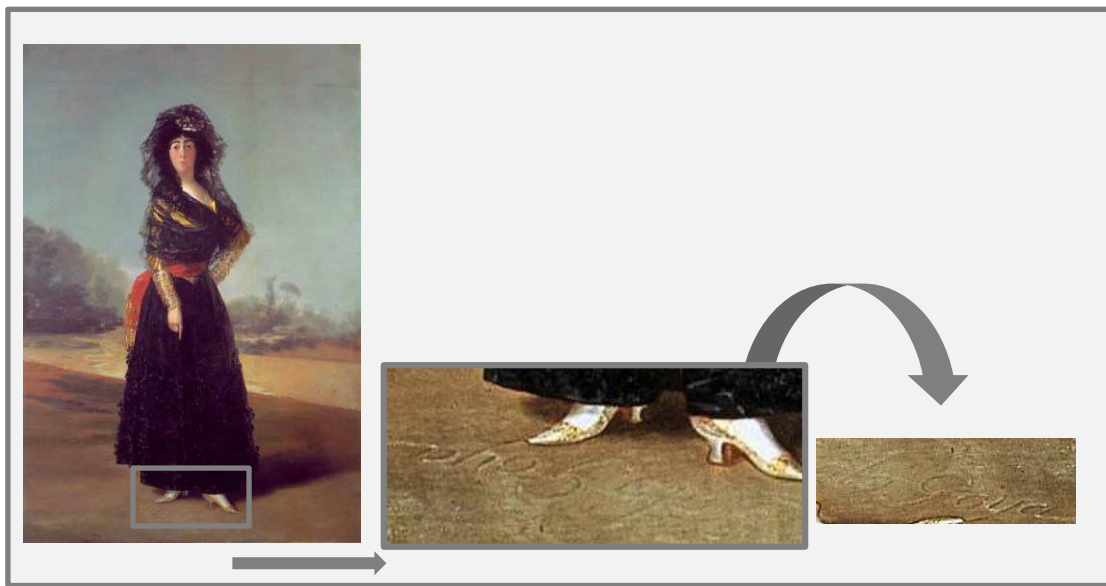


Fig. 40 La Duchesse d'Albe

Francisco GOYA

1797, Huile sur toile, 210x149, New York, The Hispanic Society of New York

²⁶⁶ Voir à ce sujet, deux documentaires qui ont notamment suivi le travail, sur le terrain, du réalisateur de roman-photo Hubert Serra. « Le Petit monde du roman-photo », *Cinq colonnes à la une*, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision, 06/11/1964, 12mn31s, archive vidéo INA. « Les Romans-photos », *Panorama*, journalistes : Jacques Garnier, Office National de Radiodiffusion Télévision française, 27/01/1967, 14mn20s, archive vidéo INA.

Partant de ce constat, Shapiro²⁶⁷ s'intéresse aux façons dont Francisco Goya ou encore Édouard Manet ont pu transgresser la surface picturale en intégrant leur signature à l'espace picturale de la scène. Évoquant l'inscription « solo Goya » tracé aux pieds de la Duchesse d'Albe²⁶⁸, il affirme qu'elle

appartient à la réalité feinte de l'espace tridimensionnel figuré, plutôt qu'à la surface du tableau comme une signature ordinaire. En même temps, elle trahit la présence active de l'artiste dans cet espace, en tant que sujet parlant et main agissante²⁶⁹.

Il en va autrement de la photographie.

1) Particularité de la matière photographique

La différenciation entre ce qui est « dans l'image » et ce qui est « sur l'image » ne consiste ni en une convention de représentation, ni en une convention de lecture mais relève du dispositif même de prise de vue : ce qui est présent au moment de la prise de vue est « dans » l'image, ce qui vient s'ajouter après la prise de vue est « sur » l'image. Seul le texte en tant qu'il est intégré au dispositif et qu'il fait partie du photographique, peut être considéré comme appartenant à l'image.

La seule transgression consiste alors en une manipulation du cliché photographique. On peut notamment ramener à la surface de l'image ce qui était inscrit dans la tridimensionnalité. C'est ce que fait Bernard Faucon (Fig.43-44) qui propose des images réduisant le champ de l'écriture à un seul plan. Ou encore Georges Rousse (Fig.41-42) qui met en espace des mots ; par le jeu de la prise de vue, il fausse la perception de ces mots, au point de donner l'illusion d'un texte venant se superposer à l'image. Il s'agit avec ces propositions, de reconsidérer la capacité du photographique à restituer, d'attirer l'attention sur son aptitude à la manipulation, et d'interroger les dispositions du regardant vis-à-vis de l'image. Il est aussi question de mettre en relation les contextes de production et de réception de l'image. Une pratique qui relève plus des prérogatives de l'art contemporain que de celles du roman-photo.

²⁶⁷ Meyer SHAPIRO, *Les Mots et les Images*, op. cit., pp.189-197.

²⁶⁸ Francisco GOYA, *La Duchesse d'Albe*, huile sur toile, 1797, The Hispanic Society of New York. (Fig. 40)

²⁶⁹ Meyer SHAPIRO, *Les Mots et les Images*, op. cit., p.191.



Fig. 41 *Continents. Nancy*

Georges ROUSSE

Œuvre créée in situ, Galerie Poiriel, Nancy, dans le cadre de l'exposition *Stanislas Urbi et Orbi*, du 15 avril au 12 juin 2005



Fig. 42 *Continents. Nancy*

Georges ROUSSE

2005, Photographie 317,5 x 405,1
Coll. part.



Fig. 43 *On a frappé très fort ...*

Bernard FAUCON

1991, Photographie, 60x60

Maison Européenne de la Photographie, Paris



Fig. 44 *À quoi ça ressemble la fin du désir?*

Bernard FAUCON

1992, Photographie, 60x60

Maison Européenne de la Photographie, Paris

Une configuration proposant du texte dans l'image est en fait plutôt rare dans la pratique du roman-photo. Ces quelques cas ne sauraient être les fruits du hasard. Lors de la prise de vue, on veillera donc bien à maîtriser l'environnement textuel du décor. Il s'agit de ne pas laisser parasiter l'image afin d'en contrôler au mieux le sens. Panneaux publicitaires, panneaux indicateurs, marques commerciales sont généralement proscrits. Les seules exceptions notables sont pointées par Giet, dans une étude des couvertures du magazine *Nous Deux*. Elle relève un certain nombre d'intrusions du texte dans l'image, mais ces dispositifs se cantonnent aux couvertures. Ils sont néanmoins intéressants dans la mesure où ils consistent à faire apparaître des titres de revues du groupe Del Duca : *Festival*, *Boléro*, *Nous Deux*. Dans le *Nous Deux* numéro 1476 (Fig.45-46) le couple en couverture tient ainsi un exemplaire de la revue du même titre²⁷⁰.

Ce type de proposition facilite forcément l'identification du lecteur ou de la lectrice, au personnage de fiction, mais plus encore, constitue une vitrine pour la maison Del Duca. Lorsqu'est suggérée, en première page de *Nous Deux*, l'existence de revues du même type, cela suscite l'intérêt du lecteur. Lorsqu'en plus, les personnages achètent et lisent ces revues, c'est une connivence avec le lecteur qui s'installe. Cantonnée au strict cadre de la couverture, cette incursion de l'écrit dans l'image photographique reste, en tout état de cause, exceptionnelle.

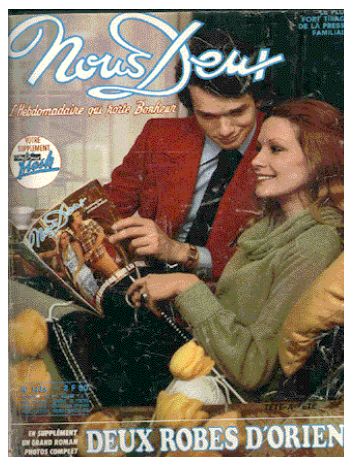


Fig. 45 *Nous Deux*
novembre 1975, n° 1476

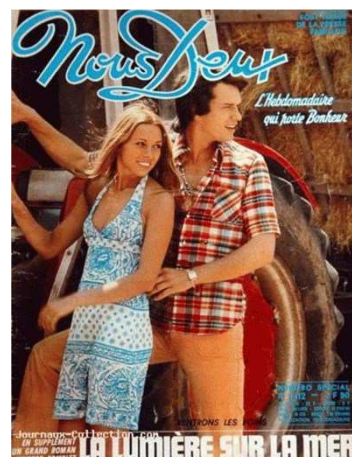


Fig. 46 *Nous Deux*
août 1974, n° 1412

²⁷⁰ Il s'agit d'une image extraite du roman-photo « Rentrons les foins », paru dans le *Nous Deux*, n°1412, en 1974.

d. Perspectives théoriques

Donnée comme incontournable, la prédominance du texte n'est jamais remise en cause dans le système photoromanesque. Le déséquilibre dans la répartition du texte et de l'image n'entame pas son évidente efficacité ; les lecteurs sont rompus aux codes et y semblent de plus, attachés. Il n'y a, dès lors, aucune raison de concevoir de nouvelles modalités pour ce dispositif. Le réalisateur Serra, évoquant le roman-photo dans une interview de 1967²⁷¹, souligne justement le peu d'évolution que connaît ce moyen d'expression. Il relie ce fait à la notable absence d'une critique objective :

Il n'y a pas de critique du roman-photo et ça manque beaucoup parce que sans critique, il n'y a pas d'évolution du style. [...] si on est stimulé par la critique, à ce moment-là on s'améliore. Pour l'instant, la critique c'est le public. Or le public, il lit des romans-photos, il est d'accord avec la formule. Alors bien sûr, il y a des gens qui pensent que le roman-photo a toujours un côté populaire, ce côté détestable qui fait que quand on demande à quelqu'un s'il lit des romans-photos, il vous répond que non²⁷² ...

Installé dans une perspective critique, le roman-photo laisse entrevoir tout le potentiel de sa pratique et les possibilités de son évolution. Au-delà des questions de typologie phototextuelle et des manques de l'image dans le roman-photo, se profile une réflexion sur le statut photographique de ses images, sur leur tendance à parasiter le texte, ou encore sur leur aptitude narrative sans l'appui du texte.

1) Le statut photographique de l'image photoromanesque

Le roman-photo est un moyen d'expression, un objet sémiologique, culturel, sociologique, mais il ne viendrait à l'idée de personne de le définir comme un objet d'art. Sans cautionner les postures dénigrant la médiocrité du roman-photo traditionnel, force est d'admettre que ce dernier ne s'est, à aucun moment, engagé sur le terrain de l'art : il n'interroge pas ses modalités de fonctionnement, ne se réclame d'aucune autre influence que celle du roman-photo, et ne propose que sa

²⁷¹ « Les Romans-photos », 27/01/1967, *op. cit.*

²⁷² *Idem.*

propre réitération. Il n'est pas recevable en tant qu'objet esthétique, et n'est souvent étudié que pour servir des sujets de réflexion qui le dépassent et ne l'utilisent qu'à titre illustratif²⁷³. On peut ne pas s'en plaindre, mais cela a notamment pour conséquence son inexistence en tant qu'objet photographique. Si les réflexions sur le roman-photo évoque cette particularité du photographique, celles sur la photographie ne savent pas convoquer le roman-photo.

C'est ainsi que François Soulage²⁷⁴, malgré une mention évoquant la nécessité d'intégrer dans son corpus, « différents types de créations photographiques²⁷⁵ », y compris des « photos sans-art²⁷⁶ », n'évoque pas le cas du roman-photo. Le titre même, *Esthétique de la photographie*, suppose, voire justifie, cette décision : le roman-photo n'est pas un art, il n'obéit pas à la définition *stricto sensu* de l'esthétique²⁷⁷. L'image photoromanesque n'existe pas non plus dans la catégorie « photo sans-art », ce qui ne se justifie pas si l'on se tient à la définition que Soulage en donne : « une réalité de chose qui est réalisée sans projet, ni volonté artistique ». Son absence de « projet [artistique] » et de « volonté artistique » est acquise, mais ne semble pas suffire à l'établir en tant que « photo sans-art²⁷⁸ ».

Se pose alors la question de ce que sont les images du roman-photo. Elles sont, au mieux, des images de photographie : leur matière photographique s'est dissoute dans l'encre et le papier des pages de magazine. Ces images ne sont plus perceptibles, et finalement plus perçues, comme des photographies. Sans cette visibilité, elles ne font l'objet d'aucune occurrence dans le champ de la réflexion sur le photographique bien qu'elles fassent souvent figure de cas d'école. C'est ainsi

²⁷³ Sociologie des pratiques culturelles féminines ; pédagogie/enseignement des narrations en images ; la presse féminine.

²⁷⁴ François SOULAGE, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 2001.

²⁷⁵ *Idem*, p.8.

²⁷⁶ « Qualifions de « sans-art » une réalité de chose qui est réalisée sans projet, ni volonté artistique ». *Id.*, p.5.

²⁷⁷ Chirollet est le seul à revendiquer une esthétique du roman-photo, il exclut pour cela la production massive et populaire au profit d'un corpus de productions artistiques plus confidentielles. Sa proposition est donc problématique puisqu'elle fonde l'esthétique du roman-photo, genre codifié par excellence, sur l'étude d'objets qui tirent leur qualité artistique de la transgression des codes du roman-photo.

Cf. Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit.

²⁷⁸ François SOULAGE, *Esthétique de la photographie*, op. cit., p.5.

qu'une réflexion aussi aboutie que celle de Philippe Dubois²⁷⁹ sur l'acte photographique, ne mentionne pas le roman-photo qui semble pourtant assez illustratif du propos. Dès l'introduction, Dubois établit qu'avec :

la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. La photographie n'est pas seulement une image (le produit d'une technique et d'une action, le résultat d'un faire et d'un savoir-faire, une figure de papier que l'on regarde simplement dans sa clôture d'objet fini), c'est aussi, d'abord, un véritable acte iconique, une image si l'on veut, mais en travail, quelque chose que l'on ne peut concevoir en dehors de ces circonstances, en dehors du jeu qui l'anime, sans en faire littéralement l'épreuve²⁸⁰.

De fait, qu'est-ce qui mieux que la photographie photoromanesque peut illustrer le fait qu'une photographie ne se définit pas par sa seule matière photographique ? Et qu'elle ne se conçoit pas indépendamment de son appareil de production ?

L'image photoromanesque n'affronte aucune des grandes problématiques photographiques, mais, à force de les déjouer, parvient à les dessiner en creux. A la question de son aptitude à prendre le réel, elle oppose la construction d'une fiction. Au problème de sa sémiologie multiple et de sa réception, elle répond par un conditionnement de la forme et un code de lecture. Elle ignore le problème de sa reproductibilité et s'engage dans une logique de diffusion massive. Cette posture d'évitement conduit le photographique sur le terrain d'une pratique décomplexée, et dont l'objectif est toujours l'efficacité.

2) Le roman-photo comme iconotexte

Outre cette question d'une perte de matière, la perception amoindrie du photographique est aussi le fait du dispositif de combinaison du roman-photo. La dépendance du photographique et du texte, et leur caractère indissociable, conditionnent la réception du photographique en photoromanesque : l'unité photographique s'efface au profit du dispositif photoromanesque. Une réception qui déplace la particularité de l'image et induit un autre champ de réflexion : il ne s'agit plus, pour cette image, d'exister sur un plan photographique, mais de

²⁷⁹ Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*, op. cit, p.9.

²⁸⁰ *Idem*, p.9.

fonctionner avec le texte. Cette modalité, combinée à une ressemblance formelle des dispositifs, justifie un rapprochement du roman-photo et de l'iconotexte.

a) Définition

L'iconotexte constitue une catégorie dans laquelle chaque objet se définit comme :

une œuvre poétique dans laquelle plusieurs moyens d'expression sont mis en œuvre : iconiques et scripturaux comme l'étymologie du terme l'indique. Les éléments d'une telle œuvre résultant de la collaboration d'un plasticien (peintre, photographe, etc.) et d'un écrivain forment un tout indissociable²⁸¹.

Établie par Michael Nerlich en 1985, la notion d'iconotexte ne concernait initialement que la seule production artistique de ce dernier, mais son caractère universel la rend extensible à d'autres pratiques. Alain Montandon, cherchant à repréciser la pratique iconotextuelle, l'inscrit dans une histoire qui débute au XIX^e siècle, avec le Romantisme, qui trouve son terreau dans la pratique du livre illustré et qui nourrira les avant-gardes européennes du début du XX^e siècle.

Cette mutation d'ordre plastique qui permet la coexistence de techniques d'expression de statut différent a été à l'origine de nombreuses créations au cours du XX^e²⁸².

Il s'agit bien d'un objet qui se caractérise par une ou plusieurs applications artistiques : littéraire, poétique, picturale ou photographique. Le roman-photo, dont l'absence de vocation artistique et la domination par le texte sont établies, semble dès lors très mal parti pour trouver une place dans l'appareil théorique de l'iconotexte. Si elles n'incluent pas dans leur corpus un objet comme le roman-photo traditionnel, la proposition de Nerlich et les définitions de Montandon sur l'iconotexte semblent malgré tout susceptibles d'apporter un éclairage sur les particularités, mais également sur d'autres modalités possibles du roman-photo.

²⁸¹ Alain MONTANDON, « Iconotexte », in *DITL, Dictionnaire international des termes littéraires*, n.d., <http://www.ditl.info/>.

²⁸² Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Cesura Lyon Edition, 1990, p.8.

b) Unité indissoluble

Cette unité indissoluble que constitue l'iconotexte n'est pas le résultat de l'absorption d'un médium par l'autre. Le principe essentiel dans le fonctionnement iconotextuel est celui d'une « dialogique entre texte et image », les deux structures (graphique et iconique) conservent leur autonomie et leur identité. Il s'agit de

préserver la distance entre le plastique et le verbal, pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent des systèmes de signes sans les confondre²⁸³.

Il convient ainsi, dans le jeu de la juxtaposition, de ne pas tenir l'image photographique comme uniquement illustrative du texte. Alain Montandon insiste sur la mise en place d'un « rapport naturel²⁸⁴ » entre les deux tenants et sur le fait que l'iconotexte doit être « écarté des bords extrêmes que sont la légende et l'illustration²⁸⁵ ». Le texte ne peut pas avoir le dessus sur l'image.

À l'inverse, le roman-photo contraint le photographique : L'idée maîtresse est que puisqu'une image visuelle fournit un grand nombre de (poly) informations (sémies) visuelles, elle peut avoir de multiples significations et se prêter à de multiples interprétations²⁸⁶.

Par peur d'une polysémie de l'image ou de possibles hésitations dans sa réception²⁸⁷, le roman-photo propose une image quasiment muette, et la condamne à ne parler que par le texte. Le texte réduit le champ de l'interprétation iconique par la stricte observance du code photoromanesque. Un code que maîtrisent les lecteurs de roman-photo. Ils savent que les images donnent peu de renseignements indispensables à l'histoire et que leur fonction est principalement de montrer et de mettre en contexte les personnages. Au sein du dispositif photoromanesque, la maîtrise du sens passe par cette maîtrise textuelle de l'image.

²⁸³ Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Edition, 1990, p.7.

²⁸⁴ Alain MONTANDON, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », in *Iconotexte*, op. cit., p.267.

²⁸⁵ Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, op. cit. ; Alain MONTANDON, "Iconotexte", *DITL*, op. cit.

²⁸⁶ Martine JOLY, *L'image et les signes*, op. cit., p.81.

²⁸⁷ Cette polysémie se fonde, selon Joly, sur une erreur d'appréciation du fonctionnement de l'image. Il n'y a pas de nature polysémique de l'image mais « un manque de capacité assertive qui est ressentie comme polysémique ».

Martine JOLY, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, « Image », 1996, p.83.

Penser le roman-photo comme iconotexte, c'est dépasser le stade d'une simple complémentarité. Il serait alors envisageable que l'image fasse mentir le texte, attirant pour cela l'attention sur un détail qui irait à contresens du contenu des dialogues. Pour ce faire, le texte ne doit plus être proposé ni comme dominant, ni comme palliatif. Le principe essentiel au fonctionnement iconotextuel est celui d'une relation « dialogique entre texte(s) et image(s) ²⁸⁸ », les deux partis conservant leur propre identité, voire une certaine autonomie.

c) Le mode dialogique

Il existe une contrainte majeure dans un dispositif mettant en place un tel équilibre :

Le genre de l'iconotexte génère des processus de lectures plurielles, puisque l'extensivité spatiale de la figure diffère de la linéarité typographique [...] Le va et vient entre les deux systèmes sémiologiques provoque transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre ²⁸⁹

Il est établi que le signe scriptural et le signe plastique relèvent de la même matière et du même procédé manuel : l'artiste, peintre ou graveur, écrit et dessine avec la main, sur un support unique, dans un espace et un temps que la technique ne le contraint pas à dissocier. La circulation entre les modes de lectures se fait, dans cette mesure, naturellement. Ce sont donc une réflexion sur le texte comme graphie, et une autre sur l'image comme lecture, qui s'engagent. L'appréhension de l'image peut se faire selon les modalités de la lecture textuelle, à savoir linéairement, et le texte de l'iconotexte quant à lui, peut s'appréhender suivant un schéma spatial et non plus linéaire. « Le lecteur arrive à ce qu'on pourrait appeler à juste titre une lecture simultanée, parce qu'il saisit le mot d'un coup d'œil et oublie pour ainsi dire la linéarité du mot ²⁹⁰ », au profit de sa spatialité et de sa plasticité. Il s'adapte à deux réalités « à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes ou la dissemblance des moyens d'expression, ou l'unité

²⁸⁸ Alain MONTANDON, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », in *Iconotextes*, op. cit., p.268.

²⁸⁹ Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, op. cit., p.11.

²⁹⁰ Reinhard KRÜGER, « l'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in Alain Montandon, *Signe, Texte, Image*, op. cit., p.39.

invisible régissant les deux ensembles²⁹¹» et opère un « transfert, glissement d'un mode de lecture à l'autre²⁹²».

Dès lors qu'il s'agit d'un roman-photo, que le texte est engagé dans un rapport au photographique, ce jeu du va et vient entre les modes de lecture se présente de manière plus problématique. La différence entre le texte et l'image est accentuée par la disparité des matières, des procédés. Parce qu'ils sont matériellement et formellement différenciés, les textes et images du roman-photo deviennent imperméables. Ils se superposent, s'échelonnent et imposent des lectures individualisées de leur contenu. L'accès au sens du roman-photo sera le résultat de processus croisés : un processus articulatoire dans l'espace des pages, entre les vignettes, et un processus de va et vient dans la vignette, entre une lecture littérale et une lecture de l'image. Sachant que « dans le passage d'une structure à l'autre s'élaborent fatalement des signifiés seconds²⁹³», il s'agit de maîtriser cet espace, à la fois physique et conceptuel, d'y organiser la rencontre ou la confrontation des éléments, pour voir émerger le sens.

3) L'interstice

Que l'on parle de passage²⁹⁴, de hiatus²⁹⁵, d'« entre²⁹⁶ » ou de béance²⁹⁷, cet écart est le lieu où se joue l'accomplissement du système phototextuel. Selon Montandon, c'est une « absence, une béance entre le texte et l'image, qui est le moteur même des effets iconotextuels²⁹⁸ » et la base d'un « genre poétique qui

²⁹¹ Alain MONTANDON, "Iconotexte", *DITL*, op. cit.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ L'objet de réflexion de Roland Barthes est plus particulièrement la photographie de presse. Il ne s'est intéressé qu'au genre journalistique, sa réflexion n'en est pas moins compatible avec d'autres genres photographiques. Roland BARTHES, «Le message photographique », op. cit., p.135.

²⁹⁴ Roland BARTHES, «Le Message photographique », op. cit., p.135.

²⁹⁵ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.17.

²⁹⁶ Joëlle Pijaudier présente l'œuvre de Victor Burgin comme une production se situant « entre » : « entre artiste et spectateur, entre connaissance théorique et expérience perceptive, entre littéralité et fiction, mais aussi entre texte et image [...] elle habite tous ces interstices, fondant ainsi sa polysémie ». Victor BURGIN & Joëlle PIJAUDIER, *Victor Burgin : Passage*, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'Art Moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1991.

Between (Entre) est également le titre que Burgin donne à un ouvrage rétrospectif consacré à son travail : Victor BURGIN, *Between*, London, Institute of Contemporary Art, 1986.

²⁹⁷ Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, op. cit., p.6.

²⁹⁸ *Ibidem*.

joue de l'écart et du contrepoint entre verbe et image²⁹⁹ ». Le mode d'investissement de cette zone engendre des effets qui dépassent le seul cadre iconotextuel et identifient l'objet comme artistique, jusqu'aux pratiques les plus conceptuelles, photo-journalistique ou encore photoromanesque. Cette dernière cherche à réduire au maximum cet interstice, en commençant par condenser les données dans l'espace. Les écarts entre les vignettes sont donc les plus ténus possibles, de manière à unifier une lecture qui a tendance à la fragmentation³⁰⁰. Les déplacements entre le texte et l'image sont eux aussi strictement limités. Le texte et l'image superposés s'offrent dans une apparente simultanéité. L'image s'inscrit en contrepoint immédiat du texte, conduisant vis-à-vis de ce dernier un rapport de dénotation, en sorte que le lecteur se trouve au plus près du sens du roman-photo. Barthes souligne d'ailleurs l'importance du dispositif spatial dans l'effet de connotation³⁰¹. La proximité du texte et de l'image permet de limiter les projections de sens et de réduire l'espace de l'interprétation. De là pourrait venir l'idée d'un genre qui laisse peu de place à l'imagination. Si ce n'est que l'aménagement phototextuel n'a pas vocation à construire de la narration à partir de l'imaginaire, mais plutôt le contraire : l'imaginaire du lecteur de roman-photo se nourrit, du roman-photo. À l'opposé du roman-photo, certaines pratiques artistiques vont chercher à optimiser cet écart comme espace de réflexion. À charge pour le lecteur/spectateur de reconstruire le cheminement du texte à l'image et de l'image au texte, sans quoi il n'accèdera pas au sens de l'œuvre. L'art conceptuel en particulier, pousse ce type de procès dans ses retranchements, ceux de la critique médiatique et du questionnement sémiologique (Victor Burgin), de la réflexion linguistique (Joseph Kosuth), ou de la construction et du mensonge de l'image photographique (Christian Boltanski, Jean Le Gac).

²⁹⁹ Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, op. cit., p.6.

³⁰⁰ « La propriété artistique, caractéristique du photoroman, c'est son atomisation. Certes, il y a une trame scénariographique, des dialogues d'accompagnement en surimpression, qui relient les moments de ce qu'il faut bien appeler, la plupart du temps, une histoire. Mais les hiatus entre images font voir les plans comme autant d'irruptions de formes atomiques, absolument scindées des autres plans qui les entourent. La lecture progresse par bonds : le temps de regard sur l'image peut aussi bien être instantané, microscopique, qu'infini, car chaque plan, ou presque, recèle un pouvoir de récurrence quasi obsessionnel ».

Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.17.

³⁰¹ Roland BARTHES, « Le message photographique », op. cit.

Indépendamment du type des pratiques, se distingue la possibilité que la distance physique entre photographie et texte, « le passage » ou « la béance », incarne la dimension de l'idée. Plus l'éloignement entre les deux médias est important plus l'espace de réflexion (qui s'incarne dans la monochromie de l'arrière-plan) est important. La dynamique du va-et-vient définit un champ d'interprétation et d'imagination plus vaste. La distance réelle entre les deux médias organise un espace de pensée (le « vide » de la page), mais revêt également une dimension temporelle qui constitue le temps de la réflexion.

Le roman-photo investit ses solutions pour des raisons d'économie, se faisant, il propose des alternatives, et induit des questionnements sur le photographique et sur la narration. La recherche d'efficacité d'un objet destiné à une consommation de masse justifie certainement l'absence de réflexion portée sur les enjeux de la pratique du roman-photo, par les concepteurs. Qu'il ne s'en revendique pas théoriquement, et que ses propositions n'aient eu quasiment aucun écho au moment de leur production et de leur diffusion, ne désengage pour autant pas le roman-photo de ses problématiques.

4) De la possibilité d'une image sans texte

Qu'il s'agisse du texte placé en périphérie de l'image par le concepteur même du dispositif (texte dont on a déjà pu mesurer les implications), du texte analytique ou critique produit à destination de l'image, ou encore du faisceau d'informations textuelles indispensables à la présentation de l'image photographique, le verbal occupe nécessairement l'espace du photographique. Au-delà de ce constat, n'y-a-t-il pas moyen de concevoir un dispositif narratif visuel, libéré du texte, sans le soustraire à ce genre dont le nom même implique la coexistence du texte et de l'image ? Définissant le « photoroman », Chirollet pose très clairement la question dès l'introduction :

Le texte joue-t-il un rôle non négligeable ? Pourrait-on à la limite s'en passer ? À ces questions on ne peut répondre qu'en fonction de l'idée qu'on se fait du photoroman³⁰²

³⁰² Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.23.

La réponse qu'il propose est cependant moins claire que sa question. Le seul objet sans texte que Chirollet parvient en effet à distinguer est la planche-contact³⁰³, autrement dit un objet dont la qualité de roman-photo reste encore à établir. Chirollet est d'ailleurs conscient de la nature problématique de sa proposition. Il écrit ainsi : « Peut-on encore parler de photoroman à propos d'une planche-contact, même intentionnellement narrative³⁰⁴? ». Là encore, la réponse est dépendante de « l'idée qu'on se fait du photoroman ». Selon que l'on pense à un objet populaire et codifié ou à un objet artistique, plus libre notamment de se dispenser du texte, la réponse ne sera pas la même. Chirollet, qui ne cache pas sa préférence pour une pratique artistique du roman-photo³⁰⁵, laisse entendre que la « planche-contact » peut potentiellement être une narration et, partant, un « photoroman » sans texte.

De leur côté, dans *Une autre façon de raconter*, John Berger et Jean Mohr³⁰⁶ proposent une narration non pas sans texte mais sans « paroles » : *Si chaque fois*³⁰⁷ est « une suite de cent cinquante photographies sans parole. Ce n'est pas un reportage. Nous voudrions qu'elle soit lue comme une œuvre d'imagination³⁰⁸ ». Au vu de l'appareil théorique qui se trouve dans l'environnement de la narration et de la note au lecteur qui accompagne cette narration, il était effectivement plus prudent d'évoquer l'absence de parole plutôt que de texte. En fait, les auteurs se défendent de faire parler l'image. Ils proposent au lecteur d'interpréter les images, et d'accéder par ce biais, au sens d'une narration qu'ils pensent naïvement vierge de toute influence puisque sans titre ni légende. Ils insistent évidemment sur les « ambiguïtés » propres à cette proposition narrative et sur le fait qu'elles :

ne sont pas un obstacle à la « compréhension » de ce travail,
mais une condition nécessaire pour le suivre, comme il tente

³⁰³ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.183.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Dans cette catégorie des photoromans artistiques, Chirollet évoque essentiellement *Chausse-trappes* de Lachman et Levine, et les narrations photographiques de Duane Michals... Quant aux productions de Plissart et Peeters, postérieures à la publication de l'étude de Chirollet (1983), elles ne sont mentionnées.

³⁰⁶ John BERGER & Jean MOHR, avec la collaboration de Nicolas PHILIBERT, *Une Autre façon de raconter*, Paris, François Maspero, 1981.

³⁰⁷ John BERGER & Jean MOHR, « Si chaque fois » in *Une Autre façon de raconter*, op.cit., p.131-176.

³⁰⁸ John BERGER & Jean MOHR, *Une autre façon de raconter*, op. cit.

lui-même de suivre, pendant quelques minutes, les pensées
d'une vieille femme qui repense à sa vie³⁰⁹

Le lecteur se voit alors averti de la forme et, par la même occasion, informé sur le fond. À moins qu'il ne lise pas la note des auteurs, il arrive dans l'histoire avec toutes les clés. « Le discours d'escorte identifie le véritable fil narratif de l'histoire, proposant du même coup une précise grille de lecture³¹⁰ ».

Au regard de la narratologie, du paratexte, et de son extension qu'on a pu désigner comme para-photographique, il semble peu probable de pouvoir évincer complètement le texte du champ de l'image. Un postulat que vient renforcer ce constat historico-sémiologique de Barthes,

Pour retrouver des images données sans paroles, il faut sans
doute remonter à des sociétés partiellement analphabètes [...] dès l'apparition du livre, la liaison du texte et de l'image est
fréquente³¹¹.

Chirollet, après quelques pérégrinations, se range également à cet avis constatant que « toute séquence devient significative et désangoissante, dès lors qu'un titre d'ensemble lui est attribué³¹² ». Et quand bien même l'on parviendrait à établir qu'une narration peut se soumettre à une forme purement photographique, qu'elle peut être générée sans texte, ce qui est apparemment le cas d'une œuvre comme *Droit de regards*, il reste à assurer l'intégrité du sens d'un tel objet. Transmettre une narration sans texte : sans légende, sans titre, n'est-ce pas la condamner à une profusion de sens, et consécutivement à une perte de sens ? Une absence de maîtrise qui est impensable dans le roman-photo traditionnel, et qui ne pourrait servir qu'à illustrer la problématique du décalage dans les réceptions du texte et de l'image.

³⁰⁹ John BERGER & Jean MOHR, *Une Autre façon de raconter*, op. cit., p.133.

³¹⁰ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit., p.70.

³¹¹ Roland BARTHES, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.20.

³¹² Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du Photoroman*, op. cit., p.186.

DÉCLIN ET DÉCLINAISONS D'UN GENRE : LE TOURNANT DES ANNÉES 80**1. Une concurrence télévisuelle**

Les propositions conventionnelles règnent sur la production photoromanesque jusqu'à la fin des années soixante-dix. C'est au cours de cette décennie que le genre va progressivement se trouver concurrencé par la télévision qui produit des fictions sentimentales (séries et téléfilms) calibrées pour le public du roman-photo. Ces fictions reposent sur des ressorts similaires à ceux du roman-photo (intrigue amoureuse, répétition des codes, identification à une figure héroïque, rebondissement en suspens, fin heureuse) et s'installent ainsi au cœur des foyers. Elles offrent une facilité d'accès à leurs destinataires du fait de leur mode de diffusion mais également de leur forme. Ces séries installent le règne de l'image et évince la lecture. Cette lecture, qui pouvait être d'un degré assez primaire, mais impliquait néanmoins une part active du lecteur, cède la place au son et à une certaine passivité du téléspectateur.

À l'instar du roman-photo, ces séries sentimentales essuient les critiques les plus sévères. Le succès est malgré cela au rendez-vous. Les histoires se suivent d'épisode en épisode, quotidiennement, avec des séries comme *Noële aux quatre vents*³¹³, *Le Temps de vivre... Le temps d'aimer*³¹⁴, ou *Anne, jour après jour*³¹⁵. Aux scénarii originaux, s'ajoutent des adaptations de romans, des plus populaires (*Le*

³¹³ *Noële aux quatre vents*, série réalisée par Henri COLPI, avec des dialogues de Dominique SAINT-ALBAN ; 45 épisodes en noir et blanc, de 13 minutes chacun, diffusés du lundi au vendredi à 19h25, de novembre 1970 à janvier 1971, sur la première chaîne de l'O.R.T.F.

Ce feuilleton fait suite à une première version radiophonique diffusée de 1965 à 1969 ; il met en scène les mésaventures de Noële, une jeune fille romantique qui, ayant découvert qu'elle a été adoptée, part à la recherche de ses origines. Cette quête la conduit jusqu'en Grèce sur les traces d'un riche armateur.

³¹⁴ *Le Temps de vivre... Le temps d'aimer*, série réalisée par Louis GROSPIERRE, avec des dialogues de Louis GROSPIERRE, Raymond ASSAYAS et Alain QUERCY ; 40 épisodes en couleur, de 15 minutes chacun, diffusés tous les jours à 19h45, d'avril à mai 1973, sur la deuxième chaîne de l'O.R.T.F.

Mathilde, une femme de 40 ans, fait face à des difficultés professionnelles lorsqu'elle doit reprendre la direction d'une usine de prêt-à-porter où règne une certaine misogynie. À cela s'ajoute des problèmes de couple, avec son mari, un séduisant professeur de fac qui n'est pas insensible au charme de ses étudiantes, et de famille avec des filles en pleine crise d'adolescence.

³¹⁵ *Anne, jour après jour*, série réalisée par Bernard TOUBLANC-MICHEL (d'après le roman de Dominique SAINT-ALBAN) ; 55 épisodes de 20 minutes, diffusés du lundi au vendredi à 19h, sur TF1.

Anne, jeune infirmière anglaise, décide suite à une déception amoureuse, de partir en France pour y retrouver un père et un frère jusqu'alors inconnus. Au fil de l'histoire, elle est amenée à partir en mission en Afrique, à revenir en France, pour enfin rencontrer l'homme de sa vie qui l'entraîne en Hollande.

*Comte de Monte-Cristo*³¹⁶) aux plus littéraires (*Aurélien*), en passant par les romans historiques (*Les Rois maudits*³¹⁷), et des plus classiques (*Le Lys dans la vallée*³¹⁸) aux plus contemporains (*Le Tourbillon des jours*³¹⁹). La diversité des romans portés à l'écran permet de toucher un grand nombre de téléspectateurs et, de fait, ces adaptations, soutenues par d'importants moyens financiers et un système de diffusion hertzienne et de réception domestique, trouvent leur public. Le cap des années quatre-vingts s'annonce dès lors difficile à aborder pour le roman-photo. Le genre doit se renouveler et coller à la réalité des lecteurs.

2. Roman-photo populaire : amorce d'un déclin

Prenons le cas de *Nous Deux* : ce dernier conserve un noyau dur de lecteurs d'environ un million de fidèles, avec lequel il doit compter. Parallèlement, il doit aller chercher un nouveau public et le séduire avec de nouvelles propositions. L'exercice est d'autant plus difficile que le roman-photo, par-delà son univers fantasmagique, s'est toujours efforcé de coller à la réalité des époques. Il a fait évoluer les décors, les personnages, les situations, mais la réalité qu'il propose n'a plus grand-chose à voir avec la réalité telle qu'on la perçoit à la télévision. Si on lui reproche le plus souvent son fond suranné, il s'avère que c'est sa forme qui pose le plus problème ; l'exemple des adaptations de roman est à ce titre révélateur, puisque ces propositions connaissent de plus en plus de succès à la télévision et de moins en moins (toute proportion gardée) dans les revues de roman-photo. Le public semble avoir intégré les codes télévisuels. À partir de ceux-ci, il conçoit une nouvelle forme de réalité qui, par définition, n'existe pas dans le roman-photo : le

³¹⁶ Adaptation, en quatre épisodes de 90 minutes, du roman d'Alexandre Dumas (1844) par Jean CHATENET ; le téléfilm est réalisé en 1978 par Denys DE LA PATELLIÈRE, et diffusé, sur FR3, entre décembre 1977 et janvier 1978.

³¹⁷ Adaptation de l'œuvre de Maurice Druon par Marcel Jullian ; la série de six épisodes de 102 minutes, a été réalisée par Claude Barma et diffusée entre le 21 décembre 1972 et le 24 janvier 1973, sur la deuxième chaîne de l'ORTF.

³¹⁸ Adaptation du roman de Honoré de BALZAC (1836) par Armand LARNOUX ; le téléfilm, d'une durée de 85 minutes, est réalisé en 1970 par Marcel CRAVENNE et diffusé sur la deuxième chaîne de l'ORTF, le 5 mai 1970.

³¹⁹ Adaptation des romans *Les Noces de Corrèze* (1976) et *L'Heure d'été* (1977) de Denyse VAUTRIN, par Claude CARON et Jacques DONIOL-VALCROZE ; cette série de 6 épisodes de 55 minutes, est réalisée par Jacques DONIOL-VALCROZE et diffusée sur Antenne 2, le vendredi à 20h35, en mars-avril 1979

mouvement, la couleur, le son, la musique. À cette nouvelle forme s'ajoute une facilité d'accès si évidente pour le public, qu'elle le conduit à percevoir cet accès comme libre, à savoir gratuit et sans contrainte. Or du prix d'achat du téléviseur au coût de la redevance audiovisuelle, en passant par la contrainte horaire des diffusions et la nécessité d'être devant le poste, ce libre accès n'est guère plus qu'une illusion.

Face à de nouvelles attentes, la presse du roman-photo réplique par des mœurs libérées, aborde plus directement la dimension sexuelle des histoires d'amour, et reconsidère certains schémas relationnels homme-femme. Mais ce sont surtout des changements de surface, cette presse ne parvient pas à opérer un changement en profondeur : la fidélité de son public, la persistance du dédain à son égard, et peut-être une impossibilité à se définir autrement, verrouillent le roman-photo. Dans un système où la nouveauté est de mise, les revues doivent cependant communiquer sur le renouvellement et la nouvelle attractivité du genre. Cette course conduit certaines rédactions à revoir leurs titres et leur formule. *Intimité* devient, quelques mois seulement après son passage à la couleur, *Le Nouvel Intimité*. *Télé-Poche* abandonne la publication de roman-photo, alors même qu'il en a été l'un des principaux diffuseurs jusqu'au début des années quatre-vingts. Le magazine féminin *Marie-Claire* fait de même. Des revues dévolues au roman-photo, comme *Nous Deux* et *Intimité*, opèrent une importante mutation formelle en réalisant, à partir de 1986, des tirages intégralement en couleur³²⁰.

³²⁰ La couleur ne concernait avant cela que la page de garde et la dernière page des magazines de roman-photo.



Chapitre II

DES OBJETS PHOTOROMANESQUES

Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme
(BRETON, *Nadja*, 1928, p. 112)

II. DES OBJETS PHOTOROMANESQUES

C'est à l'articulation de ces décennies soixante-dix et quatre-vingts, au moment où le genre photo-romanesque est en perte sérieuse de vitesse, qu'apparaissent des romans-photos alternatifs. Malgré cette concordance des temps, on ne peut pas voir de cause à effets entre les deux événements. Et pour cause, ces objets n'appartiennent pas à la même sphère culturelle, ne touchent pas le même public, ne relèvent pas du même circuit de diffusion, et ne partagent pas les mêmes influences. Ils n'ont vocation ni à remplacer, ni même à soutenir les productions populaires du roman-photo. On inscrit d'ailleurs plus volontiers ces objets alternatifs dans une histoire des pratiques narratives en photographie. Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters revendiquent néanmoins l'appellation de roman-photo pour leurs objets. Ce faisant, ils lient ces productions avec l'histoire du genre photoromanesque. Il s'agit alors de voir dans quelle mesure cette liaison est pertinente. Au vu de la distance qui sépare les productions de Plissart et Peeters, de celles plus populaires de la presse, mais en respectant le postulat des deux auteurs, on parlera ici d'objets photoromanesques.

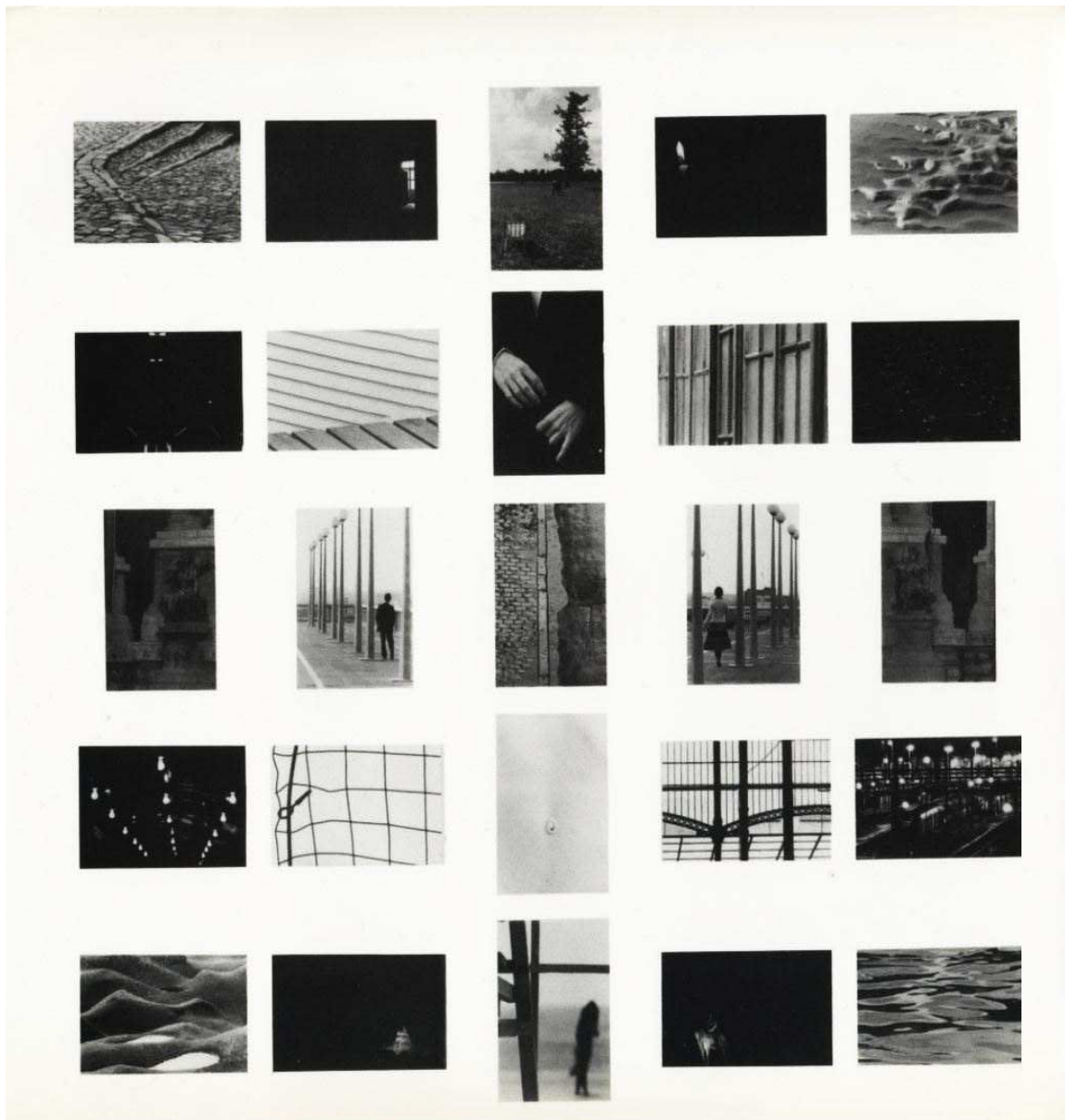


Fig. 47 *Correspondance*,
Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS
Crisnée (Liège), Yellow Now
1981

A. MARIE-FRANÇOISE PLISSART & BENOÎT PEETERS. CORRESPONDANCE : L'OBJET D'UNE RENCONTRE

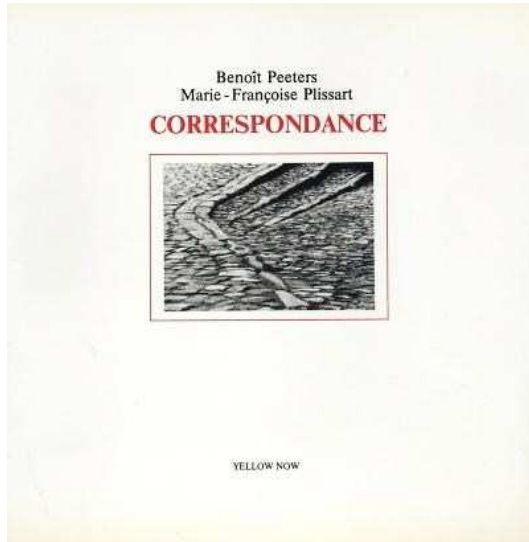


Fig. 48 *Correspondance*,
Couverture

Paru en 1981, *Correspondance*¹ est un objet à part dans l'histoire de la production photo-romanesque de Marie-Françoise Plissart et de Benoît Peeters. Rétrospectivement, Peeters considère d'ailleurs la particularité de cet objet au vu des autres projets réalisés avec Plissart : « Curieusement, notre collaboration n'est pas du tout partie du récit photographique, mais d'un petit livre intitulé *Correspondance*² ». De fait, on ne peut pas véritablement parler de roman-photo, ni même de narration, mais cet objet n'en constitue pas moins le point

de départ de la production des auteurs. Il est à ce titre, incontournable.

1. Des pratiques croisées

a. Une construction en alternance : photographie

De format carré³, l'ouvrage se présente comme une succession, page à page, de photographies en noir et blanc et de textes en prose. Il est divisé en cinq chapitres. Chacun des chapitres présente une série de cinq images, et chacune des images est mise en relation avec un texte. À chaque changement de chapitre, on assiste à une inversion dans la mise en regard du texte et de l'image : les chapitres I, III et V mettent en page la photographie à gauche et le texte à droite ; les chapitres II et IV inversent le dispositif. On relèvera également la coexistence de deux formats d'images : vertical pour les photographies des pages 14, 27, 34, 36, 38, 40, 42, 51 et

¹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, Crisnée (Liège), Yellow Now, 1981.

² Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.29.

³ 21,8 x 21,8 cm.

62, horizontal pour toutes les autres. Le choix de la mise en page cherche à attirer l'attention du lecteur sur les chapitres et sur une organisation qui dépasse vraisemblablement la linéarité d'une lecture page à page.

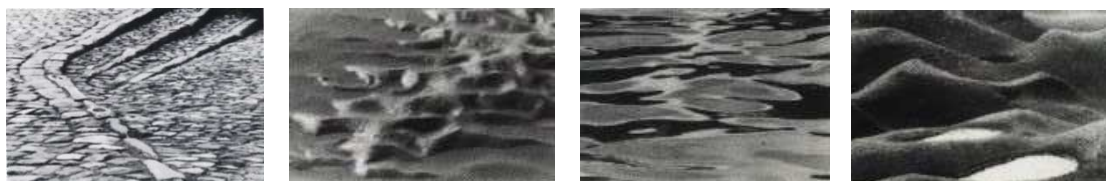


Fig. 49 *Correspondance*

Photographies des pages 10, 18,58 et 66



Fig. 50 *Correspondance*

Photographies des pages 25, 29,49 et 53

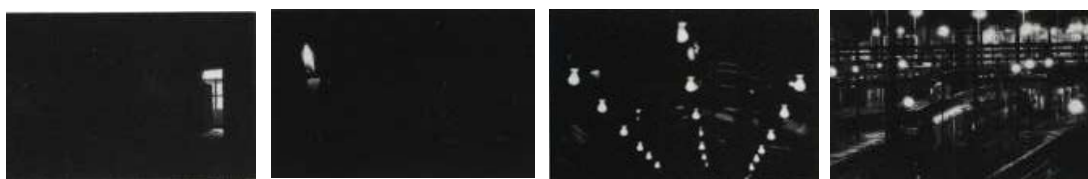


Fig. 51 *Correspondance*

Photographies des pages 12,16, 47 et 55

Les photographies sont en grande partie des vues fragmentées : des détails de paysage (une rue pavée (p.10), un estran (p.18), des rochers (p.58), un plan d'eau (p.66) (Fig.49), ou encore des détails de structure et d'architecture (des lames de bois (p.25), des fenêtres (p.29), un grillage (p.49), une verrière (p.53) (Fig.50). Les vues de paysages et celles d'architecture sont réparties suivant les pages respectivement paires et impaires. Cette répartition révèle les partis-pris formels des vues photographiques de Plissart : les fragments de paysage des pages paires présentent des lignes courbes, des surfaces polies et ondoyantes ; les fragments d'architecture des pages impaires présentent quant à eux des lignes parallèles et orthogonales. Les photographies mettent en jeu des effets de matière et de graphisme, et utilisent pour cela toute l'étendue de la palette du noir et blanc. Ce faisant, elles semblent passer en revue les effets de la lumière du jour : ombres, réverbérations et contrastes.

L'étude du clair-obscur fait l'objet d'une seconde catégorie d'images, qui met plus nettement à distance son sujet. Ces autres photographies se caractérisent par une forte densité de noir et une succession d'effet de lumière (fenêtre laissant entrer la lumière (p.12), flamme de bougie (p.26), reflet de lampadaires (p.23, p.55), ou d'ampoules électriques (p.47) (Fig.51). Contrairement aux photographies précédentes, dont le sujet occupe toute la surface du support, celles-ci multiplient les effets de perspective. L'alignement des ampoules (p.47), ou des lampadaires (p.23 et p.55) matérialisent les lignes de perspectives et construisent un espace en profondeur. De même l'éloignement du sujet photographique (le monument p.60 et la statue équestre p.64), combiné à l'obscurité qui l'entoure, recrée un espace difficile à mesurer. Le noir de la photographie constitue ici un espace à investir pour construire du sens. Il est en cela un espace d'imagination, cet espace de « fiction » que Peeters se figure dans « Compilation⁴ » : « Mes yeux s'habituent à la pénombre. Ainsi s'installe un milieu, pur, de fiction ».

La mise en rapport de quatre de ces photographies permet d'aborder la question de ce que l'image donne à voir et du rapport au sujet qu'elle implique ; quatre vues présentant quatre sujets de dimensions évidemment différentes : la

⁴ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit., p.61.

flamme d'une bougie (p.16), une fenêtre (p.12), une sculpture (p.64), un monument (p.60) (Fig.52). Tous sont pourtant réduits à la même dimension par le procédé photographique, et décontextualisés par l'absence de lumière. De ce fait, ils sont les plus à même de transcrire la complexité de la relation entre la réalité du sujet, la proposition du photographe, et l'interprétation du spectateur. La lumière, le contraste, la surface sensible, le format, la distance avec le sujet, le cadrage : les images mises en présence constituent un tour d'horizon des problématiques photographiques, qu'elles soient techniques ou d'ordre plus théorique ; qu'il s'agisse d'objets, de lieux ou de personnes, les choix de prise de vue, les principes d'identification et de reconnaissance sont notamment questionnés.



Fig. 52 *Correspondance*

Photographies des pages 27,51, 60 et 64

Le parti-pris des vues fragmentées ou des scènes de nuit, rend difficile l'identification des lieux de prise de vue, et parfois, celle de l'objet même de la photographie. La volonté que tout ne soit pas clairement identifiable s'applique aussi aux personnes ; elle dessine alors un espace où l'imagination à toute latitude. On peut ainsi se persuader que l'homme et la femme photographiés de dos (p. 36 et 40, Fig.47) sont Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, que les mains (p.27, Fig.52) sont celles de l'écrivain et le ventre (p.51, Fig.52) celui de la photographe. On peut également croire le contraire. L'enjeu ici n'est pas celui de la reconnaissance, mais celui de la construction de sens. Qu'on ait trouvé que le monument sculpté (p.60, Fig.52) est le char qui couronne l'arcade du jardin du cinquantaire (Bruxelles) et que la statue équestre (p.64, Fig.52) est celle de Léopold II (Bruxelles), est certes satisfaisant, mais n'apporte rien à la compréhension du dispositif. Il reste alors à voir ce que le texte est en mesure d'apporter à la photographie, et inversement.

b. Une construction en alternance : textes

À première vue, la concordance entre le sens des images et celui des textes n'apparaît pas avec évidence ; cette absence de concordance excluait donc toute fonction illustrative des premières, et explicative des seconds. Après lecture, le dispositif ne semble pas non plus au service d'une narration. Il ne s'agit pas d'un récit photographique. Il est pourtant évident que quelque chose se joue en profondeur ; l'existence même de l'ouvrage appuie cette intuition ; encore faut-il dépasser la forme un peu froide de la mise en page pour pouvoir envisager les liens qui unissent texte et image. Le préambule de l'éditeur est pour cela indispensable. Il révèle très partiellement, mais suffisamment pour diriger la curiosité du lecteur dans la bonne direction, les rouages essentiels du dispositif.

Il semble bien que ce soit dans une lettre, datée du 5 mars 1976, qu'apparaisse le premier projet de ce livre. Il lui parle d'un « travail qui pourrait se poursuivre par correspondance » et, plus loin, d'un « texte qui, sans la décrire, prolongerait les éléments d'une photographie »⁵.

Peeters confirme la procédure épistolaire et apporte également un éclairage sur le type d'articulation entre l'écriture et la photographie :

Le travail commença en 1976, de manière réellement épistolaire. Depuis Bruxelles, Marie-Françoise Plissart m'envoya une première photographie à partir de laquelle, à Paris, j'écrivis une sorte de poème en prose qui était comme l'envers de cette image, ou si l'on préfère sa conséquence. [...] là où une chose était montrée de face, le texte allait la présenter de dos, et ainsi de suite⁶.

L'antagonisme recherché entre texte et image justifie le parti pris fort des constructions photographiques. Sans cette définition accentuée du sujet, le texte ne peut s'inscrire franchement en négatif de l'image. Que le texte prenne le revers de l'image, et inversement, ne fait que renforcer le lien indéfectible qui les unit.

Les textes proposés en regard des photographies paraissent être indépendants les uns des autres et ne pas avoir de fil conducteur. Ils ont tous leur propre titre, constitué d'un mot unique, qui, exception faite des titres *Répît* et

⁵ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit., préambule en deuxième de couverture.

⁶ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.29.

Repaire, se révèle être dans la majorité des cas, un substantif verbal : *Duplication*, *Complication*, *Composition*, *Répétition*, *Repos*, *Représentation*, *Déportation*, *Déposition*, *Report*, *Réverbération*, *Concertation*, *Précisions*, *Trépas*, *Régressions*, *Comparution*, *Interruption*, *Suppositions*, *Confortation*, *Récapitulation*, *Compilation*, *Apparition*, *Consumation*, et enfin *Aberrations*. L'absence de déterminant donne au titre une apparence de gros titre de presse. Au-delà de la force et de l'effet percutant que cela donne au mot, cette absence empêche l'actualisation du nom ; sans déterminant, le nom n'est plus à même de remplir sa fonction référentielle. Dans cet état, il ne permet au lecteur ni de caractériser, ni de contextualiser le sujet. En fragmentant le réel par le cadrage photographique, Plissart rendait l'identification du sujet complexe. De même, en isolant le nom et en coupant court à toute forme de syntagme, Peeters interroge le sens des mots. Comme les formes photographiques l'ont été, les procédés d'écriture sont passés en revue. Là encore, il est question d'amener le lecteur à trouver le sens suivant d'autres modalités de lecture.

L'écriture en tant que formalisation des idées est une contrainte ; Peeters double cette contrainte en lui soumettant comme point de départ la photographie de Plissart, et la redouble en s'obligeant à jouer le jeu de mise en forme prédéfinies : allitération, répétition, construction en miroir. La proposition de « *Complication*⁷ » est très représentative de ce système.

Complication

Le rameur n'a pas aperçu la blanche tache du rocher. Sa pagaie se casse d'un coup sec et seul un vague manche, bientôt lâché, lui reste dans la main. L'embarcation n'échappe point aux irréparables ravages causés par les masses d'eau noire qui l'envahissent. Une à une les planches sont arrachées. C'est très vite maintenant que le navire fait naufrage.

Un homme s'élance avec rage sur l'océan raviné. Harassé il s'agrippe à une planche. Pour les visages amassés sur le rivage, le nageur courageux, dont on cause déjà, n'est encore qu'un point blanc. Persuadé d'avoir gagné la manche, l'homme pense qu'il n'a pas été lâché et qu'il sera bientôt au sec. Les vagues le

⁷ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit, p.13.

ramènent vers la blanche plage maintenant proche et bien visible⁸.

Le texte évoque le naufrage d'un bateau. Le sujet n'a de fait pas grand-chose à voir avec le sujet de la photographie proposée en face (à savoir une salle obscure au fond de laquelle se détache une fenêtre).

Derrière ce sujet et sa mise en forme un peu compliquée se trouve une structure en miroir et une réflexion sur le sens des mots. L'espace qui sépare le texte met en correspondance deux paragraphes : de telle sorte que la dernière phrase du premier paragraphe correspond à la première phrase du second paragraphe ; et ainsi de suite jusqu'à ce que correspondent la dernière phrase du second paragraphe et la première phrase du premier paragraphe. On retrouve ici, appliqué au texte lui-même, le principe de contrepied systématique qu'évoque Peeters, et selon lequel « là où une chose était montrée de face, le texte allait la présenter de dos, et ainsi de suite⁹ ». Une phrase d'un paragraphe fonctionne nécessairement avec une phrase de l'autre paragraphe : elle en est le revers.

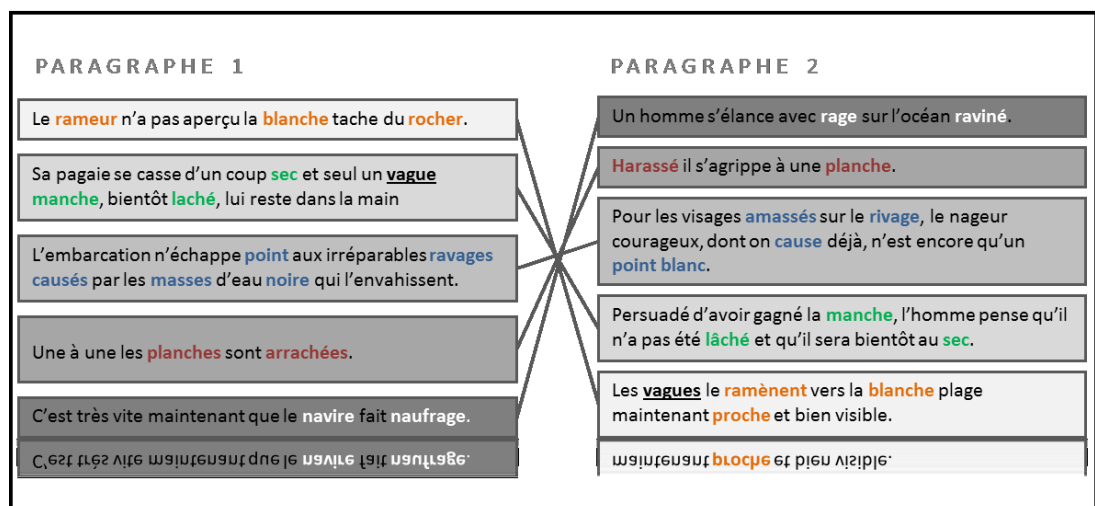


Schéma 5 « Complication », in *Correspondance*, p.13

⁸ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit., p.13.

⁹ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.29.

Le dispositif se fonde sur plusieurs types de correspondance entre les mots : une correspondance de lettres (« navire » et son anagramme « raviné »), un rapport de consonance (« ravages »/ « rivage » ; « arrachées » / « harassé » ; « naufrage »/ « rage » ; « rameur »/ « ramènent » ; « masse » / « amassés »), une antinomie (« noire » / « blanc »), ou un lien d'homonymie. Ce dernier est sans doute le plus intéressant puisqu'il oppose les occurrences d'un même terme : un « coup sec » et être « au sec », un « manche » et une « manche », « causer par » et « causer de », l'adjectif « vague » et « les vagues ». Il illustre ainsi la problématique du sens d'un mot en fonction de son contexte. Tandis que le mot du titre est décontextualisé par l'absence de tout déterminant, les syntagmes du texte signifient l'importance de la contextualisation pour la bonne compréhension. Ce principe déborde du texte et s'applique au dispositif phototextuel. Une correspondance entre la photographie et l'écriture s'inscrit en termes de contraste : celui du clair-obscur de l'image et celui des « masses d'eau noire » et du « point blanc » évoqués dans le texte.

D'autre part, et cela quelle que soit la longueur du texte, d'une ligne à une vingtaine, la mise en page du texte se fait dans un espace qui mesure neuf centimètres de large, c'est-à-dire la même largeur que celle des photographies. À cela s'ajoute que textes et photographies disposent tous de leur propre page. Une telle répartition marque le souci d'instaurer une équité entre les deux partis mais aussi de respecter les particularités de chaque auteur. La citation de Rousseau¹⁰ en exergue du texte « Concertation¹¹ » va dans ce sens : « L'un et l'autre ; comptant sur le succès de leurs mesures agissaient de concert ». La coupure faite par les auteurs de *Correspondance*, donne un autre éclairage aux propos de Rousseau¹². Alors que le philosophe évoquait le complot et la trahison de ses amis (Melchior Grimm et Mme d'Épinay), la sélection dépersonnalise le propos et se concentre sur

¹⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, livre X, 1789.

¹¹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, *op. cit.*, p.35.

¹² « Je compris, au ton qu'elle y prenait pour la première fois de sa vie, que l'un et l'autre, comptant sur le succès de leurs mesures, agissaient de concert, et que, me regardant comme un homme perdu sans ressource, ils se livraient désormais sans risque au plaisir d'achever de m'écraser ». Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, livre X, 1789

le seul fonctionnement du duo : elle met en scène le propre fonctionnement artistique de Plissart et Peeters.

Ce glissement de sens lié à une extraction et à un changement de contexte, est similaire à celui que connaît l'image photographique. Les effets du cadrage et du recadrage photographiques relèvent en effet de la même procédure : la détection de la source, son appropriation, et une restitution subjective. De toute évidence, la mise en correspondance de l'extrait de texte et de l'image ne correspond pas ici à un schéma classique ; elle ne cherche pas à créer du sens dans la juxtaposition ; elle n'a pas vocation à légender l'image par le texte. Il est en fait question de mettre en jeu les similitudes entre les fonctionnements des deux partis, et de faire se rencontrer autrement le texte et l'image.

2. Objet d'une rencontre

Cette rencontre du texte et de l'image renvoient à la rencontre de deux artistes mais aussi à celle de deux individus. *Correspondance* est un objet qui, dans sa forme incarne les différences et les ressemblances qui existent entre un photographe et un écrivain, une femme et un homme. La rencontre entre Plissart et Peeters, est une rencontre de la photographie et de la littérature.

Par sa mise en œuvre, *Correspondance* illustre également la construction et la progression de l'histoire en tant que binôme d'artistes et en tant que couple. C'est en cela que leurs productions sont des objets de l'intime. Elles ne donnent rien à voir de leur vie personnelle mais elles en résultent. Ce qui relève du couple est indissociable de ce qui relève de la collaboration ; couple, tandem ou duo, leur fonctionnement à deux investit leur œuvre contractuellement et naturellement.

Le projet affiché était celui de textes brefs et d'images qui se répondraient sans jamais se redoubler. Notre ambition était de construire quelque chose qui joue de l'hétérogénéité des matériaux au lieu de s'efforcer de la réduire¹³.

¹³ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, Paris, Les Impressions Nouvelles Associations, 1987, p.5.

La part contractuelle se situe dans la répartition des tâches : Plissart photographie et Peeters écrit. La part naturelle est quant à elle, dans l'intuition qui guide le travail et une forme de confiance mutuelle qui laisse le champ à cette intuition. L'ouvrage est donc fondateur d'une production commune qui articule leur vie personnelle et leur vie professionnelle.

À ce titre *Correspondance* est le plus parlant. En premier lieu parce qu'il s'ancre dans une correspondance - quoi de plus intime ? - entre les deux artistes qui viennent de se rencontrer. Ensuite parce qu'il s'agit d'un projet à distance : Plissart vit à Bruxelles, et Peeters à Paris. À cette distance géographique, s'ajoute la distance du temps qui empêche toute simultanéité des processus. Le projet ne fonctionne que dans l'échange et la consécution. La répartition des tâches photographique et littéraire est autant le principe de l'ouvrage que la condition *sine qua non* de sa réalisation. Tout l'intérêt de l'ouvrage est dans la circulation aménagée entre les deux pratiques: « loin de se répéter, de se reproduire l'une l'autre, les deux pratiques choisissent, d'emblée, de poursuivre chacune, parallèlement, leur propre partition¹⁴ ».

Cette première proposition phototextuelle, aussi hermétique soit-elle, fait apparaître des problématiques photo-littéraires propres à la réflexion des deux auteurs. Peeters lui-même la considère comme telle puisque revenant sur son parcours, il inscrit cette première collaboration avec Plissart dans le chapitre « À la recherche du roman-photo » : « c'est juste après avoir achevé ce petit livre que nous avons eu l'envie d'aborder de manière plus directe la question du récit photographique¹⁵ ».

a. Un objet de correspondances

En suivant la succession ordonnée des pages, le lecteur ne prend pas l'habituel train de la narration. Il se heurte à une narration fragmentée. Cette fragmentation renvoie au principe de l'échange à distance entre les deux auteurs. Chaque élément du livre, photographique, littéraire et paratextuel, possède sa

¹⁴ Note de l'éditeur en préambule à l'ouvrage. Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit.

¹⁵ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op.cit, p.33.

propre page ; il signale de la sorte, sa particularité spatio-temporelle par rapport aux autres éléments. La mise en page n'insiste pas tant sur l'autonomie de ces éléments, que sur le lien qui coordonne toutes les différences. Ce dernier ne se construit pas seulement dans la succession des pages et le face à face texte et image, mais dans un tout autre dispositif crypté.

L'ouvrage contient les deux clés nécessaires au déchiffrement de la trame de lecture. La première clé se trouve en quatrième de couverture¹⁶ : il s'agit d'une présentation en une seule vue de l'ensemble des photographies du livre. L'ordre d'apparition, la répartition¹⁷ et le format des images y sont respectés¹⁸. Apparaît alors une symétrie qu'une lecture page à page rendait difficilement détectable. Deux axes articulent cette symétrie : un horizontal et un vertical. Tous deux sont constitués des photographies en format vertical et se croisent orthogonalement, formant une croix. Les images en format horizontal, sont réparties autour de cette croix en quatre groupes de quatre images qui se répondent de part et d'autre des branches de la croix (voir schéma ci-dessous).

La notion de correspondance prend ici tout son sens. Elle ne signale plus seulement l'échange entre les deux auteurs ou le rapport entre le texte et l'image, elle est aussi une notion géométrique. On parle de rapport symétrique et de correspondance point par point. Par exemple, la photographie 2 (p.12) entre en correspondance avec la photographie 4 (p.16) par le biais de l'axe que constitue l'image 3 (p.14) : toutes deux ont le même format, le même sujet (le clair-obscur) et une composition en miroir.

¹⁶ On verra par la suite que cette partie du livre est un espace que les auteurs choisiront d'investir systématiquement.

¹⁷ À une ligne de photographie correspond un chapitre du livre.

¹⁸ On notera que l'image de la page 49 a été inversée dans la présentation en quatrième de couverture.

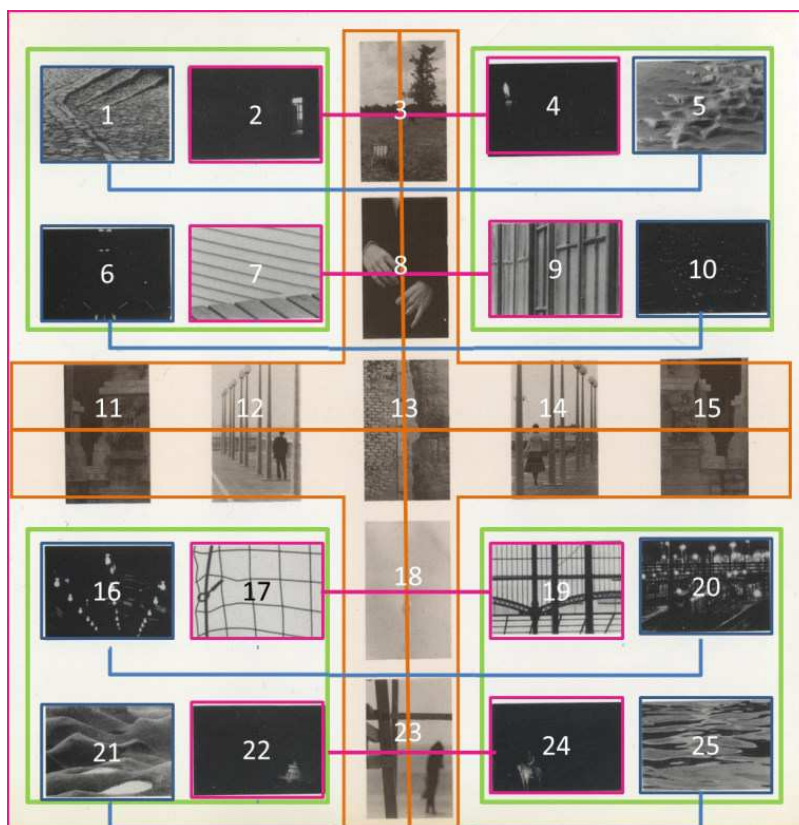


Schéma 6 Correspondance, 4^{ème} de couverture

Le cas des images 11 à 15 (p.34 à 42), disposées sur la branche horizontale de la croix, s'avère encore plus abouti en termes de géométrie. Leur place centrale justifie sans doute l'attention particulière portée aux points de correspondance. Les images 12 (p.36) et 14 (p.40) ont, suivant la symétrie axiale, leur point de fuite à l'extérieur de l'image, respectivement à gauche et à droite. La géométrie est également renforcée par l'alignement des deux points de fuite sur la ligne médiane des cinq images en série (voir schéma). Ces images 12 et 14, tout comme les images 11 (p.34) et 15 (p.42), sont également les seules prises de vues qui semblent coïncider au-delà du seul jeu formel. Il y a de toute évidence une coïncidence de lieu entre les vues des pages 36 et 40, et de même entre les vues 34 et 92. Cette concordance de lieu ne s'observe que dans cette série d'images. Sa place au centre de la présentation laisse supposer l'importance que les auteurs lui donnent ; on peut ainsi comprendre cette disposition comme la représentation de deux figures (celles des auteurs) qui correspondent mais ne se rencontrent pas ; la photographie

13 (p.38) matérialisant par une ligne au sol, la frontière et la distance entre deux êtres.

b. Organisation photographique et cryptogramme

La présentation des images en quatrième de couverture est à mettre en relation avec ce qui apparaît, en page 7, comme une simple locution latine. Celle-ci n'a rien d'un simple ornement et se révélera, une fois combinée aux images, être le deuxième outil de déchiffrement du dispositif. Il s'agit en fait d'un carré magique de lettres dont le principe consiste à inscrire dans un carré, des mots qui pourront être lus dans le sens horizontal et vertical. Le carré proposé en exergue de l'ouvrage est cependant particulier puisqu'il s'agit du *carré SATOR* (Schéma 7).

Sa conception en fait un carré dit magique puisqu'à la contrainte d'une lecture horizontale et verticale, s'ajoute celle d'une lecture palindromique. Son histoire en fait quant à elle, un objet assez mystérieux. L'explication chrétienne¹⁹ du *carré SATOR* veut qu'il ait été composé par les premiers chrétiens : à une époque où ils étaient poursuivis, il aurait pu leur servir de signe de reconnaissance. L'analyse de Felix Grosser²⁰ se fonde sur une lecture double. Un premier niveau de lecture, immédiat, dévoile une formule obscure et problématique : « le laboureur Arepo conduit les roues avec soin ». L'insertion de ce qui apparaît comme un nom propre serait une astuce nécessaire pour terminer le carré. Cette nécessité laisse à penser que quelque chose de plus important se joue dans ce dispositif, quelque chose d'ésotérique :

« Ce carré a un intérêt certain ; le fait qu'il ait été soigneusement gravé dans la pierre et sa large diffusion en sont les garants. Il constitue certainement un message dont la clef est peut-être définitivement perdue²¹ ».

Le second niveau de lecture que propose Grosser s'ancre dans ce potentiel du *carré SATOR*. Il s'évertue à trouver le sens caché. Passées au spectre de la culture

¹⁹ Cf. Felix Grosser, « Ein neuer Vorschlag zur Deutung der Satorformel », *Archiv für Religionswissenschaft*, 29, 1926, p.165-169.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Charles CARTIGNY, *Le Carré magique, Le Testament de Saint Paul*, Cahors, Diffusion Picard, 1984, p.20.

chrétienne, les lettres *t,e,n,e,t* forment selon lui, une croix tandis que le remaniement de toutes les lettres du carré lui permet de former la locution *Pater Noster* (Schéma 8) ; restent alors les deux lettres A et O, que Grosser identifie comme l'Alpha et l'Oméga, symboles d'un Dieu comme origine et finalité de toute chose.

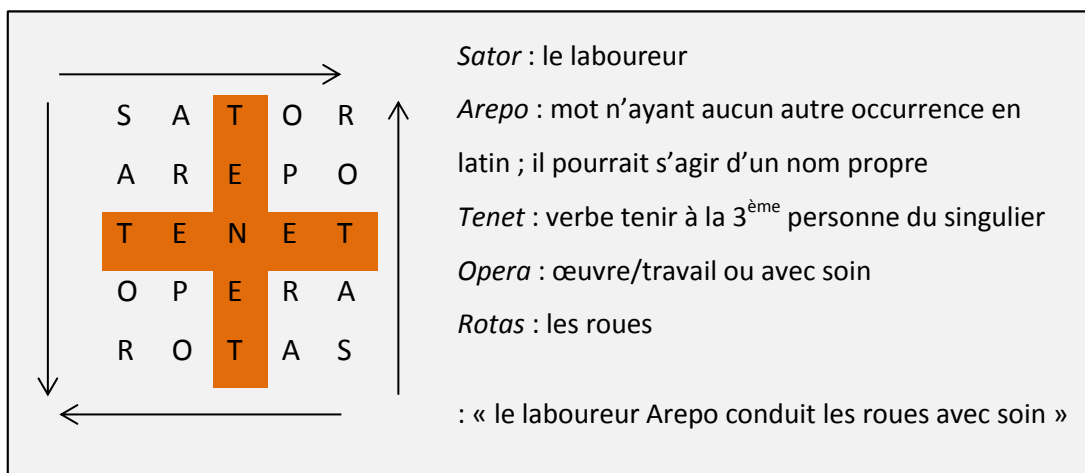


Schéma 7 Traduction du carré *SATOR* proposée par Felix Grosser (1926)

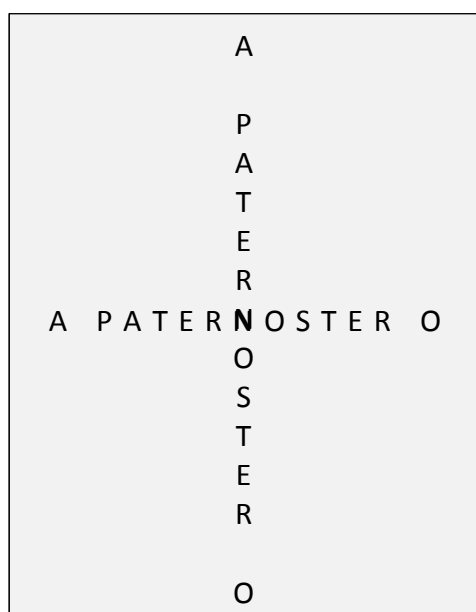


Schéma 8

Transposition du carré suivant l'interprétation chrétienne de Felix Grosser.

Cette version est néanmoins remise en cause par la découverte du carré SATOR de Pompéi, daté de l'an 79. Cette date rend en effet peu probable l'origine chrétienne et renvoie plutôt les explications à une origine judaïque²². Nicolas Vinel démontre brillamment cette hypothèse. Pour cela, il fonde l'analyse du carré sur une conception mathématique de l'objet et non plus sur un seul jeu de lettres. Suivant sa démonstration²³, le *carré SATOR* aurait été « chiffré grâce à un carré pythagoricien de cinq²⁴ ». Le modèle pythagoricien est constitué de 25 nombres disposés dans un carré de cinq lignes et cinq colonnes. À chaque alignement de cinq nombres, vertical, horizontal ou diagonal, correspond la somme de 65. Enfin, le nombre 13 trouve sa place au centre du carré, sachant qu'il est « la moyenne arithmétique des couples de nombres pris systématiquement autour de lui²⁵ », à savoir 26.

Vinel constate que cette base mathématique qui articule les nombres 13, 26 et 65, trouve du sens dans la numérologie hébraïque. Suivant cette dernière, les nombres évoqués « sont connus pour signifier le nom divin²⁶ ». En confrontant le raisonnement mathématique de Pythagore aux écrits bibliques, Vinel fait ressortir de nouveaux mots et recompose le sens du carré. Les mots *ara aerea* (*autel de bronze*) apparaissent ainsi suivant une organisation qui renvoie à la forme même de l'objet : un rectangle dont la mesure de trois carrés sur cinq fait référence aux mesures données dans la Bible pour la réalisation de l'autel des holocaustes, à savoir « cinq coudées de long, cinq coudées de larges et 3 coudées de haut²⁷ ».

La mise en page des images de *Correspondance* obéit aux mêmes règles structurelles que celles du carré SATOR : vingt-cinq images, réparties sur cinq colonnes et cinq rangées, dont neuf dessinent, par leur alignement et leur format, une croix. Le recoupement de la lecture de *Correspondance* avec les diverses hypothèses relatives au *carré SATOR*, conduit à des ratiocinations excitantes mais

²² Cf. Paul VEYNE, « Le Carré SATOR ou beaucoup de bruit pour rien », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Lettres d'Humanité*, t. 27, 4^{ème} série, N°4, décembre 1968, p.427-456.

²³ Nicolas VINEL, « Le judaïsme caché du carré SATOR de Pompéi », in *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 2, 2006, mis en ligne le 19 janvier 2010. URL : <http://rhr.revues.org/5136>.

²⁴ *Idem*, p.176.

²⁵ *Id.*, p.179.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cf. *Bible*, Exode 27.

stériles. Il s'agit avant tout d'un principe formel emprunté au carré magique et appliqué, dans les limites du possible, aux images et aux textes. Ce principe va avoir des conséquences sur les modalités de lecture de l'ouvrage, mais ne recèle pas de sens caché. Le mystère se soldera à force de lecture et non pas à coup d'hypothèses mathématiques ou numérologiques ; il n'y a donc pas de code chiffré dans la numérotation des pages ou le nombre de lettres des titres.

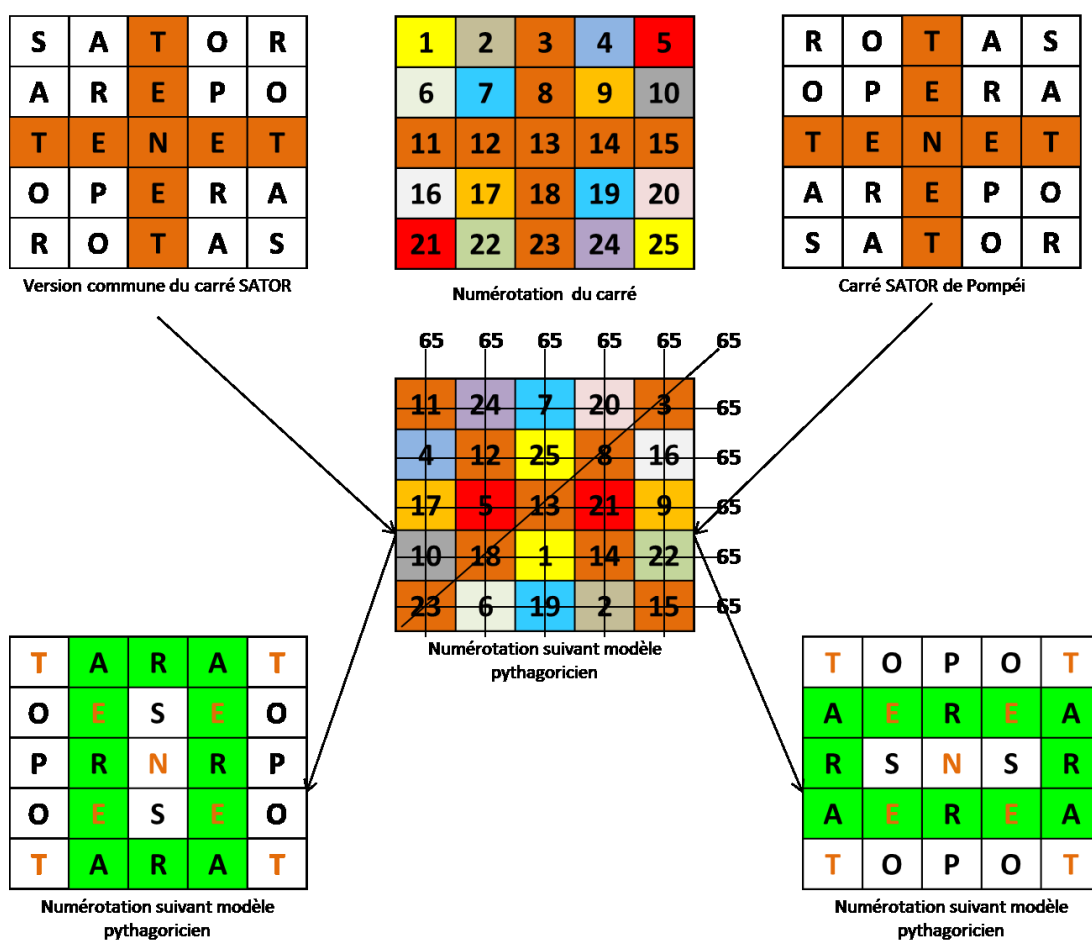


Schéma 9 Lecture du carré SATOR

Si Peeters revendique l'élaboration du dispositif phototextuel, il ne s'appuie pas sur une analyse judéo-chrétienne. Il fonde simplement le choix du *carré SATOR* sur une concordance entre les consonnes du carré et celles communes aux deux noms des artistes : P, R, S, T²⁸. Une allusion au jeu des lettres est faite dans un des textes du chapitre III :

Concertation

Dans la troisième enveloppe avec stupeur, ils découvrent son pli. Sur le papier se dispose « P.R.S.T. lisa 3^e ». Les suppositions dès lors vont bon train sans parvenir, jamais à percer les ténèbres. Qui répond au prénom de Lisa ? Le trope passe inaperçu. Négligeant les précautions les plus élémentaires, ils se perdent dans les parallèles. La porte reste inapparente. Une précise parenté des patronymes leur permet d'élucider les capitales. Plus tard ils comprennent la supercherie²⁹.

« Concertation » évoque une énigme soumise à des personnages sans identité³⁰, sous la forme d'un énoncé alphanumérique : « P.R.S.T. lisa 3^e ». Le texte renvoie à l'expérience que le lecteur fait du dispositif de *Correspondance*. Il évoque les tentatives d'élucidation et les chausse-trappes aménagées pour le perdre. Il donne également un élément qui atteste du lien avec le carré SATOR. Les lettres P, R, S, et T évoquent les quatre consonnes ordonnées suivant l'alphabet, du carré magique et des noms Peeters et Plissart. Mises en relation avec les mentions « lisa » et « 3^e », c'est précisément ce dernier nom qu'elles donnent à lire; « lisa » est un acronyme qui présente les lettres manquantes au SATOR pour écrire le nom de la photographe ; la mention « 3^e » suggère un troisième terme qui serait la réunion des deux mentions précédentes : P.I.I.S.s.A.R.T. Cette mention « 3^e » renvoie également aux trois voyelles qui manquent aux consonnes P,R,S,T pour reconstituer le nom de PeeTeRS. La coïncidence des consonnes entre le nom des auteurs et le carré SATOR, vient appuyer le choix d'une mise en page codifiée, orchestrée selon les normes de ce carré magique.

²⁸ Entretien avec l'artiste, novembre 2009.

²⁹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit., p.35.

³⁰ Le sujet « ils » se présente comme un avatar des lecteurs.

La mise en relation de l'objet de Plissart et Peeters avec le *carré SATOR* obéit une fois encore à un principe de *correspondance*. Il n'est pas question de métaphysique, mais de lire autrement. La découverte après coup du dispositif *SATOR*, celui-ci n'étant visible qu'au dos de l'ouvrage, et son application au contenu phototextuel, oblige à reconsidérer le mode de lecture linéaire. Un autre type de circulation dans la lecture s'impose, obéissant au jeu des correspondances formelles : au format classique de lecture page après page, on choisira un format faisant correspondre la mise en page et le *carré*.

c. Un objet sous influence : *Correspondance* et *La Bibliothèque de Villers*

Correspondance est publié en 1981, mais le projet est en cours depuis 1976. Dans le temps qui sépare l'initiative et la publication, Peeters écrit un roman qui explore précisément la relation du lecteur au livre et qui cultive le même goût du mystère que *Correspondance*. *La Bibliothèque de Villers* paraît en 1980. C'est une enquête dont la résolution est laissée à la charge du lecteur. Arrivé au terme de l'histoire, ce dernier découvre qu'aucune solution ne lui est donnée. Il comprend également que cette solution se trouve dans les pages du roman, dans les faits de l'histoire, dans les mots ou dans la narration elle-même. On se gardera bien ici de révéler quoi que ce soit sur l'identité du coupable. De fait, la solution n'a de sens que pour celui qui fait l'expérience de la résolution. Et cette expérience prend racine dans une frustration minutieusement orchestrée par l'auteur :

Le sujet du livre était le leurre, l'escroquerie. Je voulais créer une linéarité maximale pour conduire à une déception maximale, établir une narration tellement rapide que la suppression de la solution soit ressentie comme une agression très forte, comme un crime éthique. L'idée était d'amener à la relecture par agacement plutôt que par plaisir³¹.

Au-delà de cette perversité de façade, s'inscrit dans les pages de ces deux livres, une volonté de l'auteur de pousser le lecteur dans ses retranchements et de l'amener à reconsidérer son mode d'appréhension du livre. Dans *La Bibliothèque de*

³¹ Gilles PELLERIN, « Le crime était littéraire » (Entretien avec Benoît Peeters), in *Nuit Blanche, le magazine du livre*, n°21, 1985-1986, p.20-22.

Villers, il est obligé de retourner dans le texte et de trouver des connexions que la linéarité l'avait conduit à ne pas distinguer. De même, dans *Correspondance*, il doit appliquer la grille de lecture pour faire émerger le sens. La méthode et l'application de la méthode sont une fin en soi ; l'enjeu de l'ouvrage phototextuel se situe pour le lecteur dans la seule application du modèle, alors qu'avec *La Bibliothèque de Villers*, il est dans la résolution de l'enquête. Cette différence étant établie, on observe que le roman emploie des ressorts qui rappellent ceux de *Correspondance* : la référence au chiffre 5, l'utilisation du noir et blanc, l'allusion à l'alpha et l'oméga. L'auteur multiplie les renvois au "5" et à ses multiples : « la pension est située au 25 rue du Cinq-Mai³² », « la fermeture de la Bibliothèque à cinq heures³³ », « une jolie Nigérienne de vingt-cinq ans³⁴ », ou encore « une étoile à cinq branches [...] gravée sur les chairs³⁵ » de chaque victime.

Ce système semble faire écho au dispositif de *Correspondance*. Un schéma réalisé par l'auteur³⁶ (voir Schéma 10/ fig.53), et synthétisant le fonctionnement du texte montre la place centrale donnée au cinq : cinq meurtres, à raison d'un tous les vingt-cinq jours. Cette régularité cyclique est consubstantielle à la boucle narrative du roman : la valeur "25" met en abyme le chiffre "5", dont elle n'est pas un simple multiple mais le carré. Le nombre de jours porte en lui le nombre de meurtres et de lieux : 5 meurtres, dans 5 lieux, tous les 25 jours. Quant à la référence au carré, elle renvoie à la topographie des crimes ; les quatre coins de la ville sont complétés par un cinquième point, place au centre du carré : la bibliothèque, comme début et fin de la série. Cette bibliothèque est le point de départ de l'enquête du narrateur, et le lieu du dernier meurtre.

Je comprends tout à coup que cette série qu'initialement j'ai cru régie par la figure du carré est construite pour conduire à un cinquième terme. Me le prouvent ce vingt-cinq omniprésent que je suis maintenant capable de lire comme un « cinq au carré » et les cinq branches de cette étoile dont chacune semble être une ligne lancée vers une nouvelle

³² Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit., p.15.

³³ *Idem*, p.18.

³⁴ *Id.*, p.23.

³⁵ *Id.*, p.26.

³⁶ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers ; Tombeau d'Agatha Christie. Annexes*, Bruxelles, Labor, 2004, p.98.

victime. Il y a un cinquième point, centre du carré qui l'organise en même temps qu'il l'achève³⁷.

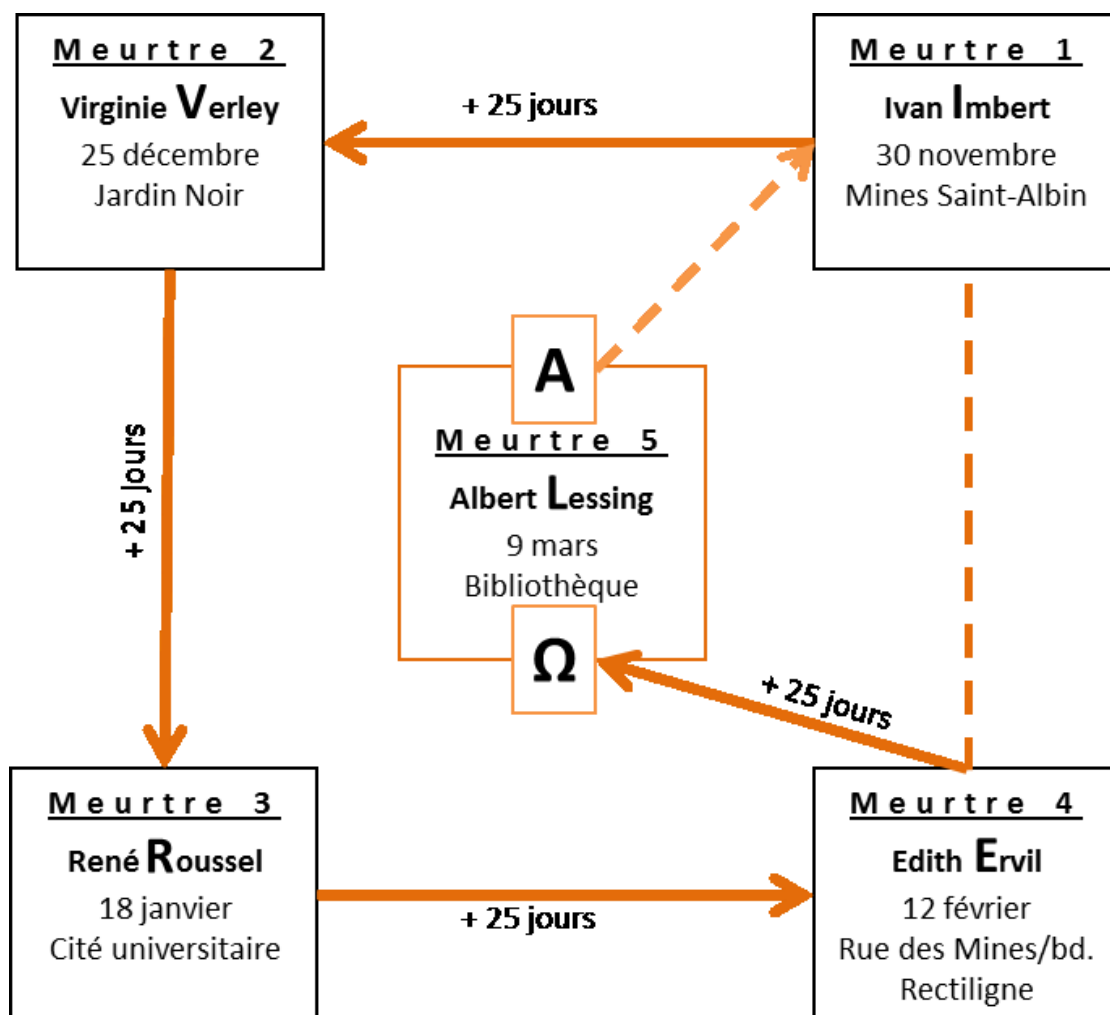


Schéma 10 *La Bibliothèque de Villers* : fonctionnement du texte

³⁷ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit., p.58.

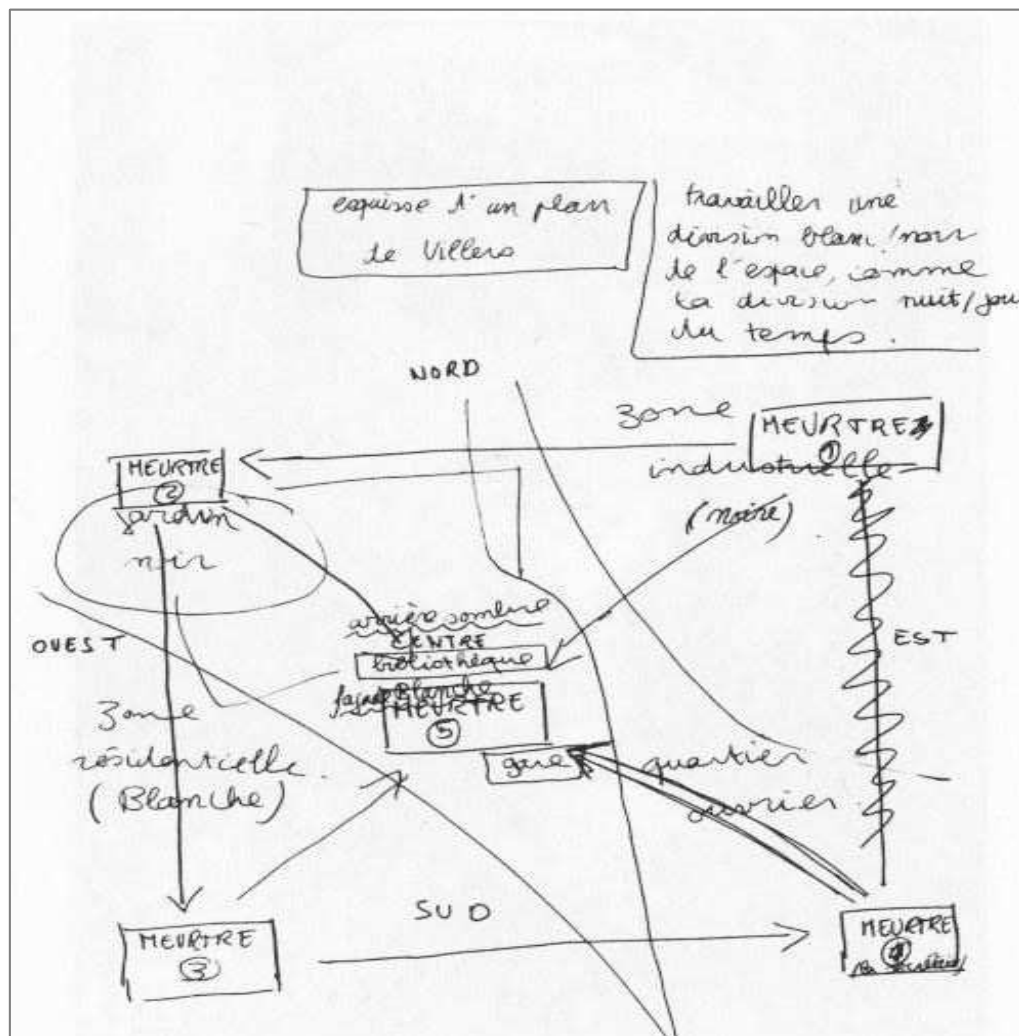


Fig. 53 Esquisse d'un plan de Villers par Benoît Peeters,
(publiée en annexe de *La Bibliothèque de Villers* aux éditions Labor)

Alors qu'il cherche le motif de la série de meurtres, le narrateur propose une grille d'interprétation indispensable au lecteur pour comprendre le livre et, partant, l'histoire. Par-delà le schéma d'action du meurtrier, cette grille révèle la place essentielle que le livre tient dans le roman de Peeters. Il est en effet lisible sous plusieurs formes et à plusieurs endroits du roman. Le livre apparaît ainsi en filigranes dans les noms des personnages. En suivant le schéma de fonctionnement du texte (Schéma 10), et à condition de bien partir de la bibliothèque, l'assemblage des initiales de chaque victime forme en outre le mot livre : Lessing, Imbert, Verley, Roussel, Ervil. On note de plus, que le nom de l'avant-dernière victime est une anagramme: e-r-v-i-l pour l-i-v-r-e. Cette lecture en profondeur du mot « livre », dévoile ce qui est écrit, le destin des personnages : leur mort est inscrite dans l'ordre des lettres et dans le système du livre.

Le cas d'Albert Lessing constitue un engrenage particulier de cette mécanique. En premier lieu parce que l'initiale de son nom n'est pas redoublée par celle de son prénom. Contrairement au système mis en place avec Ivan Imbert, Virginie Verley, René Roussel, ou Édith Ervil, le prénom de Lessing ne commence pas par un "L" mais par un "A". Le personnage s'impose ainsi doublement ; seul commencement du dispositif, il est l'Alpha ("A") du système par son prénom, le L du "livre" par son nom. Cinquième et dernière victime, il incarne aussi la fin du système. Les mots qui sont gravés dans la chair de Lessing par le meurtrier, ne laissent, à ce sujet, aucun doute : « EN LUI L'ALPHA ET L'OMEGA³⁸ ». Les références au livre comme objet, système et signifiant, qui s'inscrivent dans le principe et les personnages du roman, affleurent également dans l'écriture du titre. Ce dernier, *La Bibliothèque de Villers* renferme la clé de résolution du roman, mais une clé qui n'est, paradoxalement, accessible qu'à celui/celle qui a trouvé la solution. Une fois encore, Peeters clos le système : le livre fonctionne en autarcie.

Dans la formulation du titre, le terme « bibliothèque » renvoie sans équivoque au livre comme objet, celui de « Villers » doit en revanche, être décortiqué. Dérivé du latin *villa* [la ville], *Villers* est un toponyme courant en France et en Belgique ; il est le plus souvent associé à une mention géographique (Villers-

³⁸ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit., p.61.

sur-Mer), ou à une ville (Villers-Lès-Nancy). Sans ce type d'association, le nom devient purement tautologique, de fait il désigne une ville par le seul mot de "ville". Dès lors se posent les questions de l'identité (cette ville est une ville comme les autres) et de l'identification (comment la reconnaître ?). Si ce n'est l'évocation des mines, qui la situent géographiquement dans le nord-est de la France ou dans la région Wallonne, *Villers* est bel et bien une ville anonyme. À ce titre, elle devient, dans le roman de Peeters, une ville type.

« Villers » est également une forme complexe d'anagramme. Son élaboration se fait à partir des lettres du mot "livre", auxquelles ont été ajoutées les lettres "l" et "s". Loin d'être accessoires, ces lettres supplémentaires sont signifiantes pour le livre. Le nom de Villers superpose le mot "ville" sur celui de "livre". Cette fusion met en évidence le principe de construction qui régit les deux partis. Il semble tout autant illustrer une forme d'assimilation diégétique de la ville par le livre. La ville n'existe que dans et par le livre. En outre, le doublement du « l » fait écho au personnage qui incarne le mieux la duplicité de la narration : Lessing. Au fil du roman, le personnage change de forme : il est le passeur de mémoire, le témoin, devient le coupable idéal et s'avère finalement, une victime. L'attention qu'il suscite, et la certitude qu'il joue un double jeu, détourne le narrateur et le lecteur de la résolution : il est un leurre parfait. Le roman de Peeters met ainsi en scène un univers clos. La ville est figée et n'existe pas au-delà du cadre des meurtres.

Le texte a de plus pour particularité de ne faire allusion à aucune couleur. Hormis quelques mentions faites de la couleur grise³⁹ ou d'une absence de couleur⁴⁰, il est rythmé par l'alternance du noir et du blanc. Cette alternance trouve une formalisation particulièrement intéressante avec l'échiquier autour duquel s'affronte le narrateur et Lessing. Cette partie d'échec est l'occasion d'une phrase énigmatique de Lessing: « il est une chose qu'on néglige trop aux échecs : c'est de tenir compte de la couleur des cases⁴¹ ». La première règle des échecs étant celle

³⁹ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit. : « Passent aussi, fugitives, les grises silhouettes des employés », p.17 ; « Ce début de liaison met fin à la grisaille de la période précédente », p.29-30.

⁴⁰ « Une chambre propre et spacieuse mais dont les murs crépis n'ont pas encore été recouverts de peinture », *id.*, p.14.

⁴¹ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit., p.20.

des déplacements spécifiques des pièces, il semble difficile qu'on puisse ne pas « tenir compte de la couleur des cases ». Ce conseil du personnage ne semble donc pas tant s'adresser au narrateur qu'au lecteur. Il s'agit ici d'attirer l'attention de ce dernier sur cette particularité du traitement en noir et blanc de l'histoire.

Le jeu systématique de contraste court tout au long des pages, prenant tour à tour une forme directe ou plus imagée : l'hôtel du « Cheval Blanc⁴² » dans lequel le narrateur passe sa première nuit ; « les maisons blanches [...] forment un saisissant contraste avec les sombres citées ouvrières⁴³ » ; le parc dit le « Jardin Noir⁴⁴ » dans lequel sera commis le second meurtre. Les faits se passent souvent de nuit, ce qui, combiné à un temps neigeux, multiplie les occasions d'opposer le noir et le blanc. Les personnages sont tous reliés à ces deux *non-couleurs* : Édith Ervil est nigérienne et noire de peau ; Ivan Imbert, la première victime, est un ancien mineur, qui a pour passion le jeu de dame⁴⁵ ; Virginie Verley est domiciliée « rue des Sœurs Noires⁴⁶ » ; le commissaire Weiss (blanc en allemand) est diligenté pour l'enquête, il « avoue être dans le noir le plus complet⁴⁷ » ; René Roussel meurt « d'avoir absorbé une dose de strychnine dissimulée dans une tasse de café⁴⁸ » ; et Albert Lessing, dont la « pâleur⁴⁹ » du visage a pour pendant la nature obscure de son caractère, est « par sa mort blanchi de tout soupçon⁵⁰ ». La nourriture consommée par les personnages devient également un terrain idéal pour suggérer ce rapport entre le noir et le blanc : « jambon blanc » / « tasse de café⁵¹ » ; « pain noir et camembert plâtreux⁵² » ; « raie au beurre noire et un plat de riz⁵³ » ; « des œufs en neige et de délicieux chocolats⁵⁴ » ; « le poulet aux champignons noirs⁵⁵ » ; ou encore « une

⁴² *Idem*, p.11.

⁴³ *Id.*, p.14.

⁴⁴ *Id.*, p.28.

⁴⁵ *Id.*, p.27.

⁴⁶ *Id.*, p.36.

⁴⁷ *Id.*, p.37.

⁴⁸ *Id.*, p.39.

⁴⁹ *Id.*, p.31.

⁵⁰ *Id.*, p.61.

⁵¹ *Id.*, p.14.

⁵² *Id.*, p.15.

⁵³ *Id.*, p.19.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit., p.21

mousse d'elbot au caviar [...] que suit un extraordinaire boudin truffé⁵⁶ » et « deux bouteilles de blanc de blanc ». Tout comme le paysage urbain, la nourriture a perdu ses couleurs.

À moins de considérer cette monochromie en noir et blanc comme le seul symptôme d'une achromatopsie⁵⁷ du narrateur, on peut voir cette spécificité comme une allusion à l'image en noir et blanc, qu'elle soit photographique ou cinématographique. À l'heure où la couleur a conquis tous les supports (cinéma, photographie, télévision, presse), l'auteur choisit de décolorer son sujet. Comme une invitation à se concentrer sur la forme, il évacue les détails qui parasiteraient les contrastes et la dualité d'un système, pensé comme alpha et oméga, début et fin, victime et coupable, noir et blanc.

d. Entre formalisme et mystère

À la différence de *La Bibliothèque de Villers*, le formalisme de *Correspondance* en fait un objet assez peu narratif : il n'y a pas d'histoire, les narrateurs ne sont pas identifiables, la relation des photographies et du texte est contre-illustrative. *Correspondance* est le produit d'un système, que Peeters explicite toujours aussi sommairement, près de trente ans après la parution de l'ouvrage :

Alors que la photo proposait un fragment de paysage quasi-abstrait (un détail d'une rue pavée), le texte allait offrir une continuité narrative (une petite scène balnéaire) ; là où une chose était montrée de face, le texte allait la présenter de dos et ainsi de suite⁵⁸.

Ce système mis au point pour articuler des photographies et des textes, est présenté comme une contrainte créative. De même, la distance entre les deux artistes, est une contrainte que la collaboration artistique transcende.

Au-delà de cette contrainte oulipienne, la question est enfin de savoir si le carré SATOR est un dispositif de création et/ou de mise en page. Autrement dit, la forme du carré a-t-elle présidé à l'œuvre et ce faisant, dirigé la prise de vue, ou a-t-elle uniquement conduit la mise en page? Le préambule de l'ouvrage citant Peeters,

⁵⁶ *Id.*, p.31.

⁵⁷ L'achromatopsie est une pathologie du système visuel qui se manifeste par une altération de la vue et une incapacité à percevoir les couleurs.

⁵⁸ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit., p.29.

évoque quelques directives du projet. Il n'est par contre, fait aucun état d'une quelconque consigne relative au sujet ou au format des prises de vue. Lorsque Peeters revient sur la réalisation de *Correspondance* et en révèle quelques aspects, il ne fait aucune allusion au carré SATOR. Dans *À la recherche du roman-photo*⁵⁹, les deux auteurs évoquent le fait que le livre se construit au fur et à mesure, et qu'il est généré par l'évolution de leurs échanges épistolaires : « Hors de tout scénario, mais à partir de quelques règles simples, elles-mêmes établies à mesure, le livre s'inventa peu à peu⁶⁰ ».

Les auteurs cultivent le mystère en tout état de cause. Ils en font le principe de leur système, mais aussi, le sujet de quelques textes. Ce mystère est ainsi exposé en toutes lettres dans « Duplication⁶¹ » et dans « Confortation⁶² », qui mentionne un « improbable secret⁶³ » que contiendraient l'image photographique et le texte. Dans « Compilation⁶⁴ », est mentionné le fait que « tout doit être regardé à la loupe ». Ce récit est en partie codé pour que le lecteur n'accède pas à toutes les informations : le carré SATOR constitue certainement le meilleur écran à l'intimité des auteurs. Cette fonction peut également être la conséquence d'un langage développé spontanément dans l'intimité. C'est ce que laisse penser cette phrase extraite de « Représentation⁶⁵ » : « rapprochés enfin pour un aparté en une langue connue d'eux seuls⁶⁶ ». Dans les deux cas, on peut croire que *Correspondance* est un récit de forme autobiographique. En laissant planer le mystère, les auteurs sollicitent assurément le lecteur. Nourris des expérimentations du Nouveau Roman et de l'OuLiPo, ils proposent un dispositif qui pousse chaque lecteur à reconsidérer son rapport au livre. Ainsi impliqué dans le processus, chacun doit se poser la question du rôle qu'il joue dans ce système.

⁵⁹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op.cit.

⁶⁰ *Idem*, p.5.

⁶¹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit., p.11 : « il tourne et retourne la page comme pour arracher à la photographie un improbable secret ».

⁶² *Idem*, p.52 : « Cinquante fois, tournant et retournant les pages, il les relit, comme pour leur arracher un improbable secret ».

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Id.*, p.61.

⁶⁵ *Id.*, p.22.

⁶⁶ *Ibidem*.

Revenant sur cette première collaboration avec Plissart, Peeters parle de « machine livre un peu trop formel⁶⁷ », et considère la part « scolaire⁶⁸ » de l'exercice. On sent effectivement dans cet ouvrage l'envie d'expérimenter les préceptes de la littérature à contrainte. Cette forme systématique fait de *Correspondance* un objet rigide où la structure prend le pas sur le photographique. Dans le cadre d'une narration qui se veut une construction photo-littéraire, ou dans celui d'un échange équilibré entre photographie et texte, on ne peut pas confirmer la réussite du projet. Cet écueil constitue néanmoins le point de départ d'une collaboration et d'une œuvre photo-littéraire. *Correspondance* est une version singulière du roman-photo. Les caractéristiques photographiques sont assimilées dans le roman comme une donnée propre à la perception du narrateur. Le point de vue photographique rend le roman en partie photographique.

3. Un univers photolittéraire en marge du livre d'artiste

Dans le temps qui sépare la naissance du projet (1976) de sa publication (1981), Plissart et Peeters ont trouvé des occasions de travailler ensemble, mais sans que rien ne soit publié. Bien que sa forme épistolaire et le cadre privé de sa mise en œuvre, ne lui assurait pas à une publication, *Correspondance* est néanmoins édité par Yellow Now⁶⁹. Une décision qui ne va pas sans poser la question du genre de l'objet.

En 1981, Yellow Now est une jeune maison d'édition qui a fait des choix radicaux. Elle s'est spécialisée dans l'édition de livres d'artistes, et plus particulièrement d'artistes utilisant la photographie dans leur travail. Lorsqu'elle choisit d'éditer *Correspondance*, elle a déjà inscrit à son catalogue les publications d'Annette Messenger⁷⁰, de Paul-Armand Gette⁷¹, de Jochen Gerz⁷², ou de Jean Le

⁶⁷ Entretien avec l'auteur, novembre 2008.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Yellow Now est une maison d'édition belge fondée en 1977 par Guy Jungblut, et établie à Crisnée, près de Liège.

⁷⁰ Paru en 1975, *Les Clichés témoins* est l'ouvrage qui fait passer Yellow Now de l'activité de galerie (depuis 1969) à celle de maison d'édition (1977).

Annette MESSAGER, *Les clichés témoins*, Liège, Yellow Now, 1975, 24 photographes, 56 p., 11x15 cm.

Gac⁷³. Sa ligne éditoriale est donc claire ; elle s'inscrit dans la suite de l'activité de galerie de Yellow Now⁷⁴ et se définit par une volonté de publier des livres qui ne sont ni de la littérature, ni des livres d'art, ni des objets d'art. C'est à ce titre que *Correspondance* doit trouver sa place dans la liste des publications de la maison d'édition belge. Cette intégration se fait pourtant au risque d'un contresens dans la réception de l'ouvrage de Plissart et Peeters. Si l'on se reporte aux critères du livre d'artiste définis par Anne Mœglin-Delcroix⁷⁵, on note effectivement des points de divergence.

Lorsqu'elle cherche à définir le livre d'artiste comme genre, Mœglin-Delcroix insiste en premier lieu, sur la « forme industrielle contemporaine du livre⁷⁶ » et sur le fait qu'il « ne s'agit nullement de ces publications à tirage limité, fabriqués plus ou moins artisanalement⁷⁷ ». Le livre d'artiste n'est pas un objet de bibliophile et qu'il puisse le devenir échappe à son projet. Il a vocation à s'adresser au plus grand nombre : sa forme industrielle, ainsi que le prix abordable qui en résulte, permettent une large diffusion de l'œuvre. Le livre d'artiste est souvent d'apparence commune, voire un peu pauvre lorsqu'il s'agit de quelques feuillets brochés⁷⁸ ou de carnets à spirale⁷⁹. Si la forme modeste et la qualité moyenne de l'impression de *Correspondance* sont probablement la condition à une diffusion plus large de l'ouvrage, cela semble toutefois insuffisant à sa qualification de livre d'artiste.

⁷¹ L'artiste publie une série de livres sous-titrés *Contributions à l'étude des lieux restreints ; Note sur la flore d'un parc à voitures, Malmö Triangeln*, septembre 1972 en 1973 (4 photos, 7 p., 22x22,7 cm, 20 ex.) ; *L'Excursion du 14 février 1973*, en 1974 (4 photos, 16 p., 16x19cm , 75 ex.) ; ou encore *Le Lac Ringsjön* en 1976(4 photos, 30 p., 13x19,5 cm , 250 ex.).

⁷² Jochen GERZ, *Les Livres de Gandelu*, paru en 1976, et *F/T 66.F/T68 : 1976*, paru en 1977 (16 photos, 24 p., 21x29)

⁷³ Jean LE GAC, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Recueil de photos et de textes : 1973-1978*, Crisnée, Yellow Now, 1979.

⁷⁴ Avant d'être une maison d'édition, Yellow Now était une galerie. Installée à Liège en 1969, elle ferme en 1975 après six ans d'activité au cours desquels se sont succéder des artistes comme BEN, Paul-Armand GETTE, Annette MESSENGER, les POIRIER. La galerie a joué un rôle important dans la promotion des artistes qui exploraient d'autres média (vidéo, photographie) et d'autres supports (livre) que ceux de la peinture.

⁷⁵ Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

⁷⁶ *Idem*, p.7.

⁷⁷ Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*

⁷⁸ Collection "Great Bear Pamphlet", New York, Something Else Press, 1965-1967.

⁷⁹ Lawrence WEINER, *Causality AFFECTED AND/OR EFFECTED*, New York, Leo Castelli, 1971 (80p., 16,5x10,8 cm, 1000 ex.)

Une fois établi l'engagement artistique que représente le tirage, Mœglin-Delcroix questionne la place de l'artiste dans le dispositif. S'appuyant sur un corpus⁸⁰ de plusieurs centaines de références, elle établit que le livre d'artiste est avant tout le livre d'un artiste : il prend en charge l'image picturale ou photographique, et le texte. Elle affirme dès l'introduction, comme une condition *sine qua non* du livre d'artiste, que les créateurs « sont toujours de bout en bout responsables de leurs livres dont ils sont les seuls maîtres d'œuvres⁸¹ » et précise ensuite qu'« il arrive, [...] assez rarement, que des livres soient faits en collaboration⁸² ». Elle s'appuie notamment sur les mots de Lawrence Alloway, qui parle des livres d'artistes comme de « situations contrôlées par une seule personne (*one person control situation*)⁸³ ». Dès lors l'assimilation de *Correspondance* au genre du livre d'artiste se révèle problématique.

Correspondance relève bien des seules volonté et responsabilité de ses auteurs. Ils sont « les seuls maîtres d'œuvre ». Au point que la seule intervention de l'éditeur se fait en marge du livre : les informations qui constituent une clé importante à la compréhension, sont en effet proposées sur le rabat de la première de couverture. Elles ne peuvent que se superposer aux pages du dispositif, signalant ainsi distinctement leur hétérogénéité et leur fonction rapportée. Pourtant, l'ouvrage est aussi le fruit d'une interactivité. Plissart et Peeters se mettent en relation à travers leur pratique. Ce faisant ils mettent également leur pratique de l'image photographique et de l'écriture en relation. Le processus de l'œuvre se fonde sur l'alternance et la confrontation ; il impose à Plissart et Peeters de devoir, chacun leur tour, lâcher prise et s'en remettre au travail de l'autre.

Au cours de l'élaboration de *Correspondance*, qui s'étala sur plusieurs années, nous avons fait varier les règles, mais en fonctionnant toujours sur le mode de l'antagonisme, en exacerbant les contradictions au lieu de chercher à les résoudre⁸⁴.

⁸⁰ Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit.

⁸¹ *Idem*, p.31.

⁸² *Id.*, p.28.

⁸³ Lawrence ALLOWAY, « Artists as Writers, part two, The Realm of Language », in *Artforum*, vol. XII, n°8, April 1974, p.14.

⁸⁴ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.29.

Si c'est, par exemple, dans la première série, l'image qui fournit l'impulsion, ce sont au contraire les textes, dans la deuxième, qui offrent un point de départ au travail photographique (et ainsi de suite). L'ensemble de ce petit livre à la structure quasi oulipienne propose donc un jeu d'échos et de rimes, ou si l'on préfère de correspondances, entre les textes, entre les photographies, mais il refuse absolument ce qui serait de l'ordre d'un véritable récit⁸⁵.

Ce fonctionnement en binôme est, malgré tout, la condition de leur œuvre. Il trouve son équilibre dans la répartition des pratiques photographique et littéraire. Parce qu'elle est revendiquée sans faux-semblant, cette répartition fait obstacle à une qualification de livre d'artiste. Elle est en contradiction avec la conception de l'artiste plasticien qui utilise la photographie ou l'écriture comme matière de leur création. Alors que des artistes comme Jean Le Gac⁸⁶, Christian Boltanski ou John Baldessari se présentent comme des peintres-photographes, Plissart et Peeters restent résolument liés à leur pratique respective : elle est photographe, il est écrivain. Ni l'un ni l'autre ne sont des plasticiens qui exploitent à des fins critiques, le photographique et le textuel. Ils ne questionnent pas les systèmes ou les pratiques de l'art, ne se réclament pas de la peinture : ils cherchent juste à créer en articulant leurs univers. De plus, si l'on s'en tient à la définition de Mœglin-Delcroix, le livre d'artiste entretient un rapport difficile avec la littérature. Considérée comme la discipline artistique qui asservit toutes les autres, elle est exclue du champ du livre d'artiste. Ce dernier est alors assuré d'une certaine autonomie.

L'absence d'un professionnel de l'écriture, écrivain ou critique, aux côtés de l'artiste va de pair avec la mise en cause de la subordination de l'art à la littérature, inhérente à la tradition du « livre illustré » [...] et plus largement encore, à la tradition iconologique qui régit la production des images en Occident⁸⁷.

Or, tout indique que la structure de *Correspondance* est influencée par celle de la littérature. On a pu évoquer précédemment l'influence de l'Oulipo ou du Nouveau

⁸⁵ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.32.

⁸⁶ « Je suis un peintre des années soixante-dix, ce qui explique que j'utilise l'écriture et la photo, mais je ne me sens pas écrivain, je ne me sens pas photographe non plus, je sais que c'est autre chose ». Jean LE GAC, entretien avec Michèle THOMAS et Pierre R. PONTANI, « Jean Le Gac, peintre : Il avait demandé des livres et des couleurs », in *Mémoire de l'avenir*, n°4, été 1992, p.9.

⁸⁷ Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Une nouvelle iconologie? Photographie et récit dans le livre d'artiste*, colloque *Les Tendances de l'art contemporain*, Versailles, janvier 2002.

Roman ; Peeters convoque également Flaubert⁸⁸ et Mallarmé⁸⁹, connus pour leur opposition à toute illustration leurs œuvres, et se donne comme objectif de dépasser ces positions tranchées :

Correspondance tentait à sa matière, sur un mode plutôt ludique, de répondre à ces affirmations de Flaubert et de Mallarmé, en montrant qu'il pouvait exister d'autres types de relation entre un texte et des images que le couple complice de l'illustration et de la légende⁹⁰.

Ce faisant, il inscrit *Correspondance* dans une filiation littéraire. Pour autant, la marque forte de la littérature dans la structuration de *Correspondance*, ne relègue pas la photographie au rang de simple illustration. Le format de mise en page aussi rigoureux soit-il, n'entame pas la liberté de la photographe. S'il arrive que le travail d'écriture soit déterminant dans la construction du photographique, la réciproque est tout aussi exact. Le sujet n'est pas tant la photographie, la littérature, et leur rapport de dépendance, que le rapport équitable qui définit leur fonctionnement. C'est à ce titre que *Correspondance* ouvre la voie à réalisation d'un ouvrage plus clairement narratif : *Fugues*, le premier roman-photo, de Plissart et Peeters.

Notre venue au « roman-photo » n'est donc pas du tout liée au genre (à l'intérêt ou au mépris que nous aurions eu pour lui), mais au désir de prolonger une collaboration. Nous souhaitons faire jouer ensemble la photographie et la narration ; ce désir passait au-delà de tous les a priori esthétiques suscités par l'idée de « roman-photo »⁹¹.

⁸⁸ « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. [...] Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration ». Gustave FLAUBERT à Ernest DUPLAN, 12 juin 1862, *Correspondance*, tome III, Paris, Gallimard, "La Pléiade", p. 221-222.

« Quant aux illustrations, m'offrirait-on cent mille francs, je te jure qu'il n'en paraîtra pas une. Ainsi il est inutile de revenir là-dessus. Cette idée seule me fait entrer en *phrénésie*. Je trouve cela *stupide* [...] » Gustave FLAUBERT à Jules DUPLAN, 5 juillet 1862, *Correspondance*, tome III, Paris, Gallimard, "La Pléiade", p. 226.

⁸⁹ En réponse à une enquête sur le roman illustré par la photographie, enquête commandée par Le Mercure de France et menée par Paul IBELS (1898), Stéphane MALLARMÉ affirme : « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque le livre, devant se passer dans l'esprit du lecteur [...] ».

⁹⁰ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.32.

⁹¹ *Idem*, p.33

B. LES ÉDITIONS DE MINUIT ET LE ROMAN-PHOTO

L'évocation des *Éditions de Minuit* ne va pas sans mentionner une forme d'insoumission politique, si l'on fait référence aux prises de position durant la seconde guerre mondiale ou la guerre d'Algérie, et artistique, si l'on s'en réfère aux choix éditoriaux, à commencer par celui du Nouveau Roman. Il semble, dès lors, difficile de concevoir la rencontre des *Éditions de Minuit*, éditeur de littérature pointue, et d'un genre aussi conventionnel que le Roman-photo ; eu égard à l'attitude d'insoumission qui caractérise *Minuit*, le fait que cette rencontre soit inconcevable est peut-être ce qui l'a rendue possible. La volonté d'être là où d'autres maisons ne sont pas, combinée à une recherche perpétuelle de nouvelles formes narratives, conduit à explorer des pistes innovantes. Avec le roman-photo, se dessine la possibilité de produire une autre forme de narration. Sur un plan éditorial, l'aventure est risquée mais excitante.

1. Fiction en image : *Chausse-trappes*

Au croisement des pratiques, cinématographique, photo-romanesque, cinéromanesque, *Chausse-trappes* propose une narration s'articulant autour d'images photographiques et de dialogues. L'ensemble est cohérent et efficace sur le plan narratif, esthétique et rigoureux sur le plan photographique, mais semble inclassable. S'il s'en rapproche formellement, *Chausse-trappes*, par ses références, se situe à un autre endroit que celui du roman-photo populaire traditionnel. Ce faisant, il révèle qu'il n'est pas tant une affaire de genre, que de forme. Sans même envisager de renouveler le monde du roman-photo,

Edward Lachman laisse à penser que le roman-photo est un médium. Publié en 1981, *Chausse-trappes* est le premier objet photo-romanesque alternatif à paraître aux Éditions de Minuit.

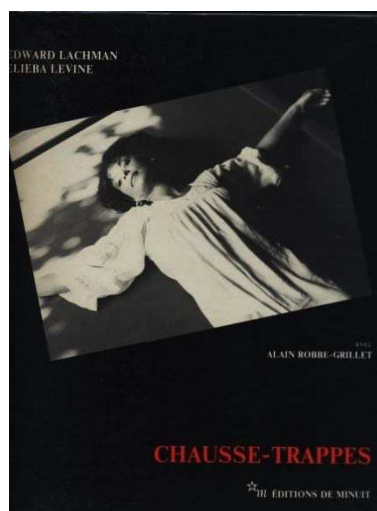


Fig. 54 *Chausse-trappes*
Edward LACHMAN & Elieba LEVINE
Paris, Éditions de Minuit, 1981
Couverture

a. Un air de roman-photo

Le statut de roman-photo de *Chausse-trappes*, n'est revendiqué par aucune mention ou sous-titre particulier. Le terme apparaît bien en quatrième de couverture, mais en tant que comparaison et pour souligner ce que n'est pas *Chausse-trappes* :

« Meurtrières de son mari », « Artiste et criminelle », ou « Ma vie avec un caïd », tels pourraient être quelques-uns des titres à sensation de ce roman-photo qui met en scène les aventures extraordinaires de la jeune Élisabeth Goetz.

Mais il s'agit en fait, avec *Chausse-trappes*, de tout autre chose, et le livre n'a que de lointains rapports avec les brochures illustrées qu'on vend chaque semaine dans les kiosques [...] *Chausse-trappes*, ou l'intrusion du deuxième degré dans le roman-photo⁹².

L'ouvrage est effectivement édité, en format livre album, par les Éditions de Minuit, et diffusé dans un réseau de librairies. Si cela lui confère une plus-value littéraire, cela ne suffit pas à le soustraire complètement aux productions du genre photoromanesque. Sur un plan formel, et même si le résumé de présentation prétend qu'il « s'agit de tout autre chose », *Chausse-trappes* est assez proche de n'importe quel bon roman-photo. La mise en page est sobre et ne joue pas beaucoup sur la fluctuation des formats, mais il est bien question de raconter une histoire en s'appuyant sur des images photographiques mises en série.

La référence au titre, et au fait qu'il aurait pu être aussi racoleur que celui d'un roman-photo, ne s'avère pas plus utile à cette opération de soustraction au genre. L'argument est d'autant moins efficace qu'il met en jeu des propositions de « titres à sensation » qu'on ne saurait trouver sous cette forme, dans des romans-photos sentimentaux. À moins qu'il s'agisse de propositions dites « pour adulte »⁹³, l'utilisation de termes tels que « meurtrière », « criminelle » ou « caïd » est proscrite de l'univers photoromanesque. En revanche, sur un plan scénaristique, *Chausse-trappes* rompt avec les codes du genre, et cela en partie, parce qu'il

⁹² Edward LACHMAN & Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, op. cit., texte en quatrième de couverture.

⁹³ Dans les romans-photos pour adultes (histoires criminelles, policières, d'espionnage, érotiques), voir *Satanik*, *La Mafia*, *Topless*.

convoque et met en scène ces termes. Lachman et Levine proposent une histoire torturée, tant pour les personnages que pour le lecteur/spectateur.

S'il s'agit bien d'une histoire sentimentale, la proposition prend le contrepied des conventions photoromanesques. Il n'est pas question ici de raconter la construction d'un couple et de conclure l'histoire par un mariage ; Lachman débute l'histoire par le mariage d'Élisabeth, l'héroïne, avec Léo. La jeune femme se heurte très vite à l'égoïsme de son époux, et s'interroge sur la pérennité de son couple autant que sur son incapacité à y mettre fin. Sa rencontre avec Michael Genovese, un homme arrogant et magnétique, va être décisive. Loin d'être une blquette sentimentale, la relation entre Élisabeth et Michael est sombre ; elle se fonde sur le désir, le pouvoir, la manipulation et l'excitation par le vice. La transparente Élisabeth se révèle impitoyable et insoumise ; elle échappe au pouvoir d'un amant possessif et qui a fait d'elle sa chose. Elle se soustraira définitivement à son emprise en l'assassinant. Cet acte, violent et radical, n'a plus grand-chose à voir avec des rebondissements photoromanesques. Reste qu'au fil des doutes, des questionnements, des errances, des adultères, et de quelques pièges, Lachman conduit finalement son personnage féminin à voir plus clair dans sa vie. S'il s'agit d'un *happy-end* pour Élisabeth, qui reprend bel et bien le contrôle de sa vie, l'histoire se solde néanmoins, après une série de meurtres, par un divorce. Arrivé au terme de la fiction, le lecteur prendra quant à lui, la mesure de la manipulation dont il a fait l'objet. Cette sollicitation du lecteur/spectateur, la concentration aux détails de la narration qu'on exige de lui, éloignent l'ouvrage de Lachman, du genre photoromanesque.

b. Un objet narratif

Le texte de ce roman-photo est essentiellement constitué de dialogues. Ceux-ci conservent la même mise en forme d'un bout à l'autre de la narration : ils sont écrits en blanc et viennent se positionner sur une bande noire située dans la partie inférieure de l'image. Une pointe, réminiscence du phylactère, vient à la manière d'un curseur, se positionner sous le personnage émetteur du propos. La photographie est ainsi en partie préservée de l'intrusion de zone de textes puisque

seul le bas de l'image est susceptible d'être investi par le texte. D'autres éléments textuels, à savoir les indications du narrateur, viennent ponctuellement se placer en périphérie des images : positionné comme un titre, ces mentions informent le lecteur sur le contexte spatio-temporel, et concernent l'ensemble des photographies de la page.

La part de texte prise en charge par le narrateur apparaît toujours en noir, au-dessus de l'image, sur le fond blanc de la page. Elle est réduite au strict minimum et se limite à des informations contextuelles : « Elizabeth et Susan dorment dans une chambre d'hôtel de New-York ; la veille du mariage d'Elizabeth⁹⁴ » ; « Un an après, Elizabeth retrouve son ami Susan à l'aéroport⁹⁵ » ; « quelques jours plus tard⁹⁶ ». Les indications de temps permettent d'envisager la chronologie et d'évaluer les durées, mais ne replacent pas les événements dans un temps précisément daté. Les indications de lieu sont elles aussi peu précises : un « hôtel de New-York⁹⁷ », « une île exotique⁹⁸ », « errant à travers les rues⁹⁹ ». Les informations nécessaires à la narration sont données par les dialogues des personnages et les images photographiques. Le narrateur ne pallie pas les manques de l'image, sa présence est plus liée à la nécessité d'obéir à une convention qu'à celle de fournir des informations.



Fig. 55 *Chausse-trappes*, p.7



Fig. 56 *Chausse-trappes*, p.10

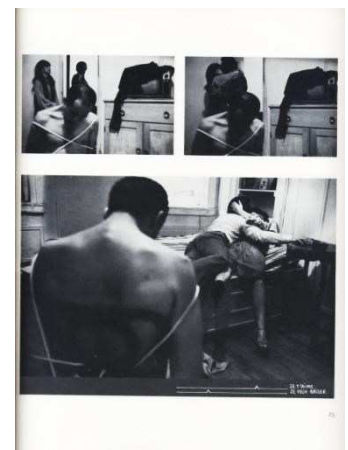


Fig. 57 *Chausse-trappes*, p.73

⁹⁴ Edward LACHMAN & Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, op. cit., p.7.

⁹⁵ *Idem*, p.15.

⁹⁶ *Id.*, p.39 et 60.

⁹⁷ *Id.*, p.7.

⁹⁸ *Id.*, p.75.

⁹⁹ *Id.*, p.129.

La mise en page propose peu de variantes et laisse de toute façon une grande part au fond blanc. L'ensemble est visuellement très aéré. L'agencement le plus fréquent consiste à disposer six photographies de même dimension, à raison de deux par ligne (Fig.55) ; la récurrence de cette mise en forme donne un rythme régulier à la lecture. Les différences de format (mise en page de deux (Fig.56), trois (Fig.57), quatre, six, ou une seule photographie (Fig.58) n'entament pas la rigueur visuelle de l'organisation. La rupture de ce rythme par l'intrusion d'images de plus grand format, au-delà d'un stratagème de *captatio benevolentiae*, indique des rebondissements, des temps forts de la narration, ou signale encore des ellipses.

Page 57 (Fig.60), une vue prise depuis l'intérieur d'une voiture qui met en perspective une route, un pont et un virage, n'aurait pas grand intérêt isolément : la photographie présente un premier plan flou sur la moitié inférieure de l'image, un deuxième plan assez banal constitué de massifs d'arbres et d'une route qui disparaît en tournant. Ces éléments rendent inaccessible, en même temps qu'il le suggère, l'arrière-plan. La route illustre le fil de l'histoire, et en disparaissant, annonce un rebondissement : le lecteur/spectateur ignore ce qu'il y a derrière le pont, tout comme il ignore ce qu'il y a de l'autre côté de la page. Élisabeth elle-même ne sait pas où elle va ; page 55, elle demande ainsi au chauffeur (un dénommé Lou) : « Dites-moi, Lou, dans quel genre de maison habite monsieur Genovèse ?¹⁰⁰ » ; Les deux personnages échangent quelques paroles (p.56 , Fig.59) et disparaissent du champ de l'image (p.57, Fig.60) ; la page suivante, on retrouve Élisabeth, s'adressant à son amant, elle dit : « Je n'arrive pas à croire, que je vis avec toi depuis quelques mois seulement. J'ai l'impression d'avoir toujours été ici¹⁰¹ ». Les mots d'Élisabeth sont en opposition avec la brièveté du dispositif : de fait, d'une page à l'autre, plusieurs mois se sont passés et la jeune femme a changé de vie. Si Elizabeth a le sentiment que le temps s'est éternisé, le lecteur a quant à lui, l'impression que le temps s'est dérobé. Cette sensation est accentuée par l'effet d'immersion que provoque la scène de la page 57 (Fig.60).

De fait, la vision depuis l'intérieur de la voiture ne correspond au point de vue d'aucun personnage référencé : l'angle de vue ne peut être que celui du

¹⁰⁰ Edward LACHMAN & Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, op. cit., p.55.

¹⁰¹ *Idem*, p.58.

passager avant du véhicule. Or, il n'y a que deux passagers à bord : Lou, le conducteur placé à l'avant et à gauche, et Élisabeth, la passagère, à l'arrière et à droite.



Fig. 58 *Chausse-trappes*, p.55



Fig. 59 *Chausse-trappes*, p.56

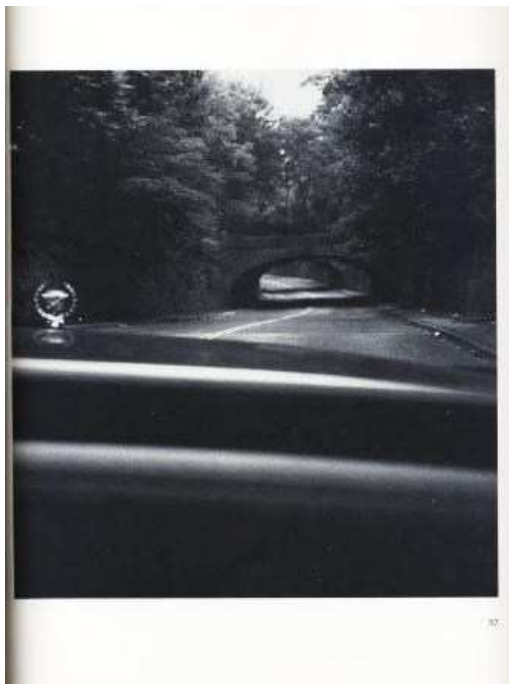


Fig. 60 *Chausse-trappes*, p.57



Fig. 61 *Chausse-trappes*, p.58

Les deux photographies de la page 56, illustrent par un jeu très dynamique d'opposition des points de vue, ce positionnement. Cet angle de vue est aménagé pour le seul lecteur. Plongé dans la scène il en perçoit mieux les enjeux. Son point de vue est unique : il n'est ni à la place de Lou, ni à celle d'Élisabeth. Il n'est pas question pour lui de ressentir ce que vivent les personnages, ni même d'anticiper la suite de l'histoire. À travers cette photographie pleine page, et la vision de la route qu'elle propose, le sentiment d'être dans la voiture, dans le temps et l'espace de l'histoire, il doit seulement comprendre qu'une rupture s'annonce. La césure dans le temps est intégrée par le lecteur/spectateur comme un stratagème narratif. Le fait que l'on ne voie aucun personnage, ce qui contribue d'ailleurs à l'impression de vide de la scène, montre que la photographie ne sert pas tant l'histoire que la mécanique narrative du suspense. Toutes les informations sont symboliques et nécessitent un décryptage du lecteur/spectateur. Celui-ci comprend alors que cette photographie page 57, signale une rupture dans le temps, articule le passage d'une vie à une autre, et suggère l'inconnu. Cette césure est d'autant plus brutale que les premiers mots de l'héroïne renvoient explicitement à une question de perception du temps. Ce questionnement signale clairement l'ellipse dans la narration. Il n'y a pas de subterfuge, ou de manipulation : Lachman, par ce clin d'œil, invite le lecteur/spectateur à prêter attention à la mécanique narrative.

c. Un objet cinématographique

Chausse-trappes est un objet étonnant. Alors qu'il est une production venue d'un pays, les États-Unis, où le roman-photo n'existe pas, tout l'assimile à ce genre : sa forme, son dispositif, et la teneur des propos de Robbe-Grillet en introduction. De toute évidence, il s'agit d'une nouvelle forme du genre : la présentation en quatrième de couverture de l'ouvrage est suffisamment claire sur la nature transgressive de *Chausse-trappes* vis-à-vis du roman-photo. Une fois que le genre est apposé à l'objet, il est difficile de le voir autrement. Pourtant, et puisqu'on parle de narration, d'images et de photographie, il semble inconcevable de ne pas évoquer la plus que probable influence du cinéma.

L'objet peut tout d'abord évoquer un *story-board* ; il est cependant trop abouti et les photographies trop élaborées pour constituer un simple document technique. Sa forme est en revanche très proche de celle d'un cinéroman : la qualité des photographies peut laisser penser qu'elles sont extraites d'un film. Ce sentiment est renforcé par un travail de point de vue et de cadrage photographique qui reprend les déplacements d'une caméra : passage d'un plan large à un gros plan, multiplication des points de vue sur un même sujet. Ces interventions créent un mouvement, et un effet de fluidité dans la narration qui ne sont pas courants dans un roman-photo plus classique. S'il n'anticipe pas la réalisation d'un film et ne procède pas non plus d'une novellisation de film, *Chausse-trappes* semble bien être un objet à caractère cinématographique. D'autant plus que la mise en scène de *Chausse-trappes* est faite par un homme dont la carrière est essentiellement cinématographique : Edward Lachman.

Le scénario du projet fait l'objet d'une collaboration avec Elieba Levine¹⁰², mais Lachman est la cheville ouvrière de cette suite photographique. Chaque aspect de son travail et de sa vie est susceptible d'alimenter la réalisation de *Chausse-trappes*. Il est photographe de formation et de ce fait, à même de construire une image narrative efficace et esthétique. Il est également chef opérateur¹⁰³ et réalisateur¹⁰⁴, ce qui cautionne largement la part cinématographique du projet. De plus, Lachman a séjourné en France, dans le cadre de ses études à l'Université de Tours ; Il est assez peu probable qu'il n'ait pas eu l'occasion de voir un roman-photo. *Chausse-trappes* n'est pas un film en images : il n'est pas question de proposer une version photographique /papier d'un film qui aurait pu être réalisé. Là encore, le contexte de création joue pour beaucoup dans une telle affirmation. Dans un pays où le cinéma est une véritable industrie et avec l'expérience de Lachman dans cette industrie¹⁰⁵, il aurait été plus facile de produire et de réaliser un

¹⁰² Co-scénariste du projet, Levine est également l'actrice qui joue le rôle d'Élisabeth.

¹⁰³ Il a collaboré à la réalisation de près de cinquante films, fictions ou documentaires, dont *Strozzck* de Werner HERZOG (1976), *Tôkyô.Ga* de Wim WENDERS (1983), *Virgin Suicide* de Sofia COPPOLA (1998) ou *Erin Brokovich* de Steven SODERBERGH (1999).

¹⁰⁴ Il a notamment coréalisé avec Larry CLARK, le film *Ken Park* (2002).

¹⁰⁵ Expérience en tant que chef opérateur ou directeur de la photographie dans des productions américaines mais également, ce qui est plus rare pour un professionnel américain, dans des productions européennes.

film que de faire aboutir un objet comme *Chausse-trappes*. Celui-ci ne sera d'ailleurs publié qu'en France et sera pour cela traduit par Bernard Eisenschlitz. Le nom du traducteur pourrait n'être qu'un détail mais il est, dans ce cas, révélateur de la perception que les Éditions de Minuit ont pu avoir de *Chausse-trappes*, à savoir celle d'un objet cinématographique. Eisenschlitz, au-delà d'être un grand historien du cinéma, est en effet traducteur pour le cinéma. En lui soumettant la traduction de *Chausse-trappes*, les Éditions de Minuit établissent l'identité cinématographique du dialogue: quelque chose d'écrit pour paraître le plus naturel possible, des phrases courtes et incisives, qui se répondent mais peuvent également se suffire à elles-mêmes. Elles déterminent alors des unités texte-image autonomes dans la séquence narrative. Elles sont toutes des moments clés : chacune constitue un pivot de l'histoire. Le dispositif de mise en page accentue cet effet d'isolement des unités.

Cette narration photographique est fortement influencée par les principes du cinéma, mais pas en termes de mouvement : il ne s'agit pas de multiplier les images pour reproduire, vaguement, le mouvement ou la temporalité d'une scène. La proposition de Lachman est une démonstration de ce qui est essentiel au cinéma : le plan. Cette démonstration est d'autant plus intéressante qu'il n'utilise pas un film pour la faire. Il ne réduit pas le mouvement d'un film par le choix de photogrammes clés, détériorant le principe même du film, mais engage une réflexion sur le cinéma comme succession de plans, en construisant et en agencant des images photographiques.

d. Un objet d'édition : Stratégie paratextuelle

Le choix de Jérôme Lindon, alors aux commandes des Éditions de Minuit, est guidé par la volonté d'enrôler *Chausse-trappes* dans le champ des pratiques contemporaines de narration, et de l'enrôler plus particulièrement dans la continuité d'un Nouveau Roman, voire d'un nouveau Nouveau Roman. Lindon a

construit le Nouveau Roman et, à force de persévérance et de maîtrise¹⁰⁶, l'a inscrit dans l'histoire de la littérature. Reste qu'au milieu des années soixante-dix, le Nouveau Roman, devenu nouveau Nouveau Roman¹⁰⁷, est arrivé au bout de quelque chose. Il lui faut de nouveaux territoires. Jan Baetens s'intéresse précisément à la filiation néo-romanesque de cette nouvelle pratique du roman-photo. Il convoque pour cela « le court manifeste d'Alain Robbe-Grillet¹⁰⁸ », mais surtout son titre « Pour un nouveau roman-photo¹⁰⁹ » qui « fait significativement doublon avec l'intitulé d'un recueil qui a compté dans la canonisation, deux décennies plus tôt, des nouveaux romanciers¹¹⁰ ». La préface de *Chausse-trappes* renverrait donc à l'essai, également écrit par Robbe-Grillet et publié en 1963, *Pour un nouveau roman*. Elle serait une sorte d'acte de naissance d'un genre dont le nom même revendique la filiation : le Nouveau Roman-photo.

Cette filiation ne s'inscrit cependant pas à la lettre dans le titre de la préface, qui s'avère en définitive être « Pour le roman-photo » et non « Pour un nouveau roman-photo ». La différence tient surtout dans un adjectif, mais celui-ci est lourd de sens. Si la réflexion de Baetens vient infléchir le titre original, la proposition est malgré tout pertinente : elle fait écho à quelque chose qui est contenu dans le texte, à défaut de l'être dans le titre. Le titre de Baetens est à ce point cohérent avec le texte de Robbe-Grillet, qu'il est parvenu à supplanter le titre original : depuis 1992 et sa première apparition dans *Du Roman-photo*¹¹¹, il a été utilisé, avec assurance, à de nombreuses reprises¹¹².

¹⁰⁶ Voir à ce sujet le travail d'Anne Simonin sur les Éditions de Minuit : Anne SIMONIN, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, "L'édition contemporaine", 2008 ; et plus particulièrement, son analyse des tenants et aboutissants de la photographie « officielle » du Nouveau Roman (1959). Simonin y démontre notamment le rôle primordiale de Lindon, en tant qu'éditeur et en tant que communicant, dans la construction du groupe : Anne SIMONIN, « la Photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », in *Politix*, vol.3, n°10-11, 1990, pp.45-52.

¹⁰⁷ Le nouveau Nouveau Roman.

¹⁰⁸ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit., p.15.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit.

¹¹¹ Jan BAETENS, *Du roman-photo*, op. cit.,

¹¹² De l'auteur lui-même, Jan BAETENS, « Le Roman-photo », in Frank BAERT & Dominique VIART, *La Littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p.82, et Jan BAETENS & Ana GONZALES, *Le Roman-photo*, op. cit., p.222.

Mais également d'autres auteurs, d'articles de presse (Michel AUDETAT, « Les Raisons du cœur sont toujours les meilleures », in *L'Hebdo*, 10 juillet 1997, Suisse), ou de recherches (Véronique Simon, *Alain Robbe-Grillet : les sables mouvants du texte*, Stockholm, UPPSALA, 1998).

1) Pour le roman-photo

Robbe-Grillet incarne une forme de renouveau littéraire, mais également cinématographique, et semble, pour cela, à même d'introduire un objet comme *Chausse-trappes* auprès d'un public *a priori* réfractaire au roman-photo. Car, s'il n'en porte pas le nom, *Chausse-trappes* est effectivement un roman-photo, et il faut bien les cautions de Robbe-Grillet et des Éditions de Minuit pour attirer l'attention sur cet objet douteux. Sans doute par précaution, la mention « roman-photo » n'apparaît ni en couverture, ni sur la page de titre. Le texte en quatrième de couverture se veut quant à lui mesuré dans l'utilisation du terme. Il n'établit pas une définition photoromanesque de l'ouvrage, mais évoque « *Chausse-trappes*, ou l'intrusion du deuxième degré dans le roman-photo ». La notion d'intrusion insiste sur le caractère non conforme de *Chausse-trappes*, sous-entend son existence hors du genre et sa capacité à le perturber. Le lien avec le roman-photo est ainsi marqué, tout autant qu'est revendiquée une distance.

Au vu des origines et caractéristiques de *Chausse-trappes*, cette posture est plutôt légitime mais contraste avec l'utilisation du terme faite par Robbe-Grillet. Bien que la mention de roman-photo soit discrètement évoquée en couverture, Robbe-Grillet va littéralement se l'approprier en proposant cette préface intitulée *Pour le roman-photo*. Par-delà l'analyse qu'il livre, Robbe-Grillet parvient surtout à infléchir la proposition de Lachman & Levine en fonction de ses propres centres d'intérêt. De cinématographique, l'objet devient littéraire. Son questionnement sur le roman, sur la notion de réalisme et de rapport au réel, rejoint les problématiques génériques du dispositif photographique : photographie comme empreinte du réel ou comme construction du réel ?

« Le réalisme est une idéologie, c'est-à-dire un code totalitaire, cherchant à imposer comme naturel mais ayant avec soin trié et étiqueté la nature, ne s'intéressant en fait aux choses que dans la mesure où elles sont porteuses de sens, de sens convenu, de bon sens¹¹³ ».

¹¹³ Alain ROBBE-GRILLET, « Pour le roman-photo », *op. cit.*, p.l.

Sans indications plus précises, il est ici difficile de définir si Robbe-Grillet parle de roman ou de photographie. Cette possible transposition du propos de l'un à l'autre des médias, se dessine au cœur même de *Chausse-trappes*.

En dénonçant l'illusion d'objectivité de la photographie, Robbe-Grillet valide son aptitude à la fiction. Ce faisant, il apporte la preuve par l'image du bien-fondé de sa conception du roman : le réalisme est absolument idéologique. Cette possible transposition du propos de l'un à l'autre des médias tisse une filiation entre le roman et la narration photographique.

2) Chausse-trappes : l'initiateur

Baetens évoque à propos de *Chausse-trappes* « un forcing éditorial ». Sans remettre en cause ni l'enthousiasme de Robbe-Grillet pour le roman-photo, ni sa probité, il n'est pas inutile de rappeler que l'écrivain est, en 1981, conseiller littéraire aux Éditions de Minuit et travaille en binôme avec Lindon depuis près de vingt-cinq ans. Il est alors légitime de penser que la caution intellectuelle de Robbe-Grillet puisse aussi être un stratagème efficace pour attirer l'attention du lecteur lettré. On peut parler de coup éditorial mais surtout d'une volonté de Lindon, non de relancer le Nouveau Roman, dont les protagonistes ont une carrière largement installée, mais de générer le même engouement et la même dynamique que ceux des années cinquante. Par-delà son rôle d'entrepreneur, Lindon est surtout un éditeur en quête de nouvelles expériences littéraires. Cette quête prévaut sur tout projet ; cela n'exclut pas, dans le temps de la mise en œuvre, un certain pragmatisme. Cependant la recette ne s'avère pas toujours efficace. *Chausse-trappes* peine à trouver ses marques. La volonté de Lindon se heurte à l'absence de succès de l'ouvrage : le roman-photo connaît un succès d'estime mais ne rencontre pas le public. Lindon ne désarme pourtant pas et croit suffisamment au projet d'une autre littérature, une littérature en image, pour renouveler l'expérience et publier, deux ans plus tard, *Fugues*.

2. Fugues, un roman-photo moderne

Fugues est le premier roman-photo réalisé par Plissart et Peeters. Il est le résultat d'une collaboration étroite et déjà éprouvée par la photographe et l'auteur, avec la réalisation de *Correspondance*¹¹⁴. *Fugues* naît également d'une confluence d'inspirations, de contacts, d'influences. Du roman noir au nouveau roman, de la bande dessinée au roman-photo, de la littérature à la photographie narrative, les deux partenaires convoquent des éditeurs (Lindon / Éditions de Minuit, Série noire), des photographes (Duane Michals), des artistes (Le Gac), des écrivains (Robbe-Grillet, Ricardou). Ce faisant, ils amorcent une exploration de la narration sous toutes ses formes. En première étape, *Fugues* met en perspective la figure du narrateur en multipliant notamment les points de vue sur l'histoire, et reconsidère le principe de la chronologie linéaire.

À travers une histoire d'espionnage, des collusions et des méfiances de chaque instant, Plissart et Peeters vont tenir le lecteur en haleine, par le jeu d'une valise et d'un colis dont le contenu ne sera jamais dévoilé, mais aussi le promener dans Bruxelles et dans les rouages de la narration.

a. Du choix du roman-photo

1) Contexte éditorial

Lorsque *Puissances, ça pastiche*¹¹⁵, le premier texte de Peeters paraît en 1975, il n'est encore qu'un étudiant en Hypokhâgne à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, mais déjà un grand amateur des auteurs du catalogue des Éditions de

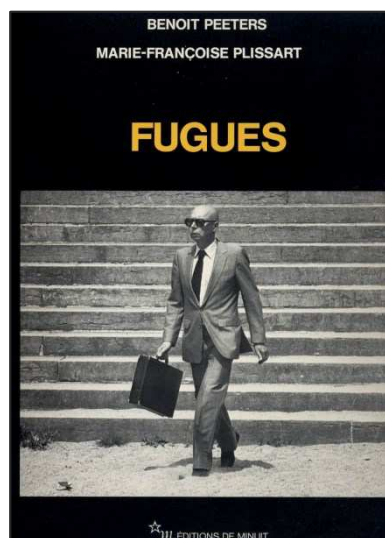


Fig. 62 *Fugues*
Marie-Françoise PLISSART
& Benoît PEETERS
Paris, Les Éditions de Minuit, 1983

¹¹⁴ « Au moment de boucler ces curieux échanges épistolaires, nous saisit le désir [...] d'affronter la question du roman-photo ». Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.5.

¹¹⁵ Le texte d'une douzaine de pages est publié dans la revue de la maison d'édition. Benoît PEETERS, « Puissances, ça pastiche », in *Minuit 15*, Paris, 1975.

Minuit. Que sa première publication se fasse dans la revue des éditions de Minuit, est donc lourde de sens pour le jeune auteur. Cette brève fiction se présente d'ailleurs, presque naturellement, comme un hommage aux écrivains qu'il aime : « Mon premier véritable texte de fiction a été écrit sous le coup de lectures quasi compulsives des livres d'Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Philippe Sollers et quelques autres¹¹⁶ ». Il emprunte aux écrivains des formes et des structures dont il tente dans les quelques pages de son texte, de démultiplier les effets. Avec *Omnibus*, son premier roman publié en 1976, il tente ensuite de prendre de la distance avec ses influences.

Il s'agissait d'une sorte de biographie imaginaire de Claude Simon, cet écrivain qui me donnait le sentiment d'avoir accompli à l'avance, et à la perfection, ces livres que je n'avais pas commencé d'écrire¹¹⁷.

En tout état de cause, Peeters est ravi de rejoindre la famille des Éditions de Minuit. Ses relations avec le maître de maison, Jérôme Lindon ne vont pourtant pas aller sans complication. En effet, l'éditeur refuse de publier *La Bibliothèque de Villers*, le second roman du jeune écrivain. En même temps qu'il lui interdit de publier cet ouvrage ailleurs, Lindon lui demande d'écrire un troisième roman pour Minuit. Peeters s'oppose à cette décision et trouve un autre éditeur. L'ouvrage est publié aux éditions Laffont en 1980 ; Robert Laffont négocie un arrangement avec Minuit, sans que Peeters ait à intervenir. Les relations entre l'écrivain et Lindon sont coupées. Dans le même temps Peeters, quitte Paris pour rejoindre Plissart à Bruxelles ; tous les deux continuent de travailler sur des projets de récits photographiques courts. En 1981, découvrant le roman-photo de Lachman, édité aux Éditions de Minuit, ils réalisent que la maison d'édition est certainement la seule à pouvoir faire aboutir leurs propres projets. En conflit avec Lindon, Peeters a les mains liées ; c'est donc Plissart qui prend contact avec l'éditeur, et qui le rencontre, seule. Sans jamais évoquer le nom de son partenaire, elle lui présente quelques-unes des productions photoromanesques et lui fait part de ses projets. Lindon accepte de publier des courts récits photographiques.

¹¹⁶ Benoît Peeters, *Écrire l'image*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, p.16.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Peeters trouve cependant que le projet est insuffisant, lui reprochant notamment des problèmes de formes. Avec Plissart, ils se concentrent alors sur un seul projet de roman-photo, et mettent en place le projet de *Fugues* avec une histoire plus longue que prévue. Lorsque le projet achevé est présenté à l'éditeur, il a beaucoup évolué ; à cela s'ajoute la révélation de l'identité réelle du binôme à l'origine du projet ; Lindon aurait pu refuser de publier *Fugues*, mais le projet l'emballa. L'idée qu'il cherche à faire un coup d'édition semble hors de propos à Peeters ; selon lui, Lindon est un personnage aventurier qui fonctionne au coup de cœur, un passionné. L'excitation que lui provoque ce projet est similaire à celle provoquée par les débuts du Nouveau Roman. Après l'expérience de *Chausse-trappes*, qui n'est pourtant pas un grand succès de librairie, il continue de croire au potentiel de cette nouvelle forme de roman-photo. *Fugues* paraît en 1983.

2) Préparation et scénario

Si *Correspondance* a fait l'objet d'un travail en alternance et dans la distance, *Fugues* est le fruit d'une collaboration dans laquelle, selon les artistes eux-mêmes, les forces s'équilibrent naturellement. Cet équilibre se fonde néanmoins sur un solide travail préparatoire, comme en témoigne le carnet de notes des auteurs¹¹⁸. Celui-ci présente en détail le scénario et le découpage de l'ouvrage, et prévoit les différents types de plan photographique (détaillé, rapproché, large...). Les partitions par personnages (Didier Marchant, Chantal Clébert et Bertrand Zoldi¹¹⁹) et par dates (21, 22, 23 juin) sont déjà établies, à cela s'ajoute une subdivision par espace. Chaque scène est associée à un lieu, et au passage d'un lieu à l'autre plutôt qu'à l'activité des protagonistes. La scène 1 qui correspond à la filature de Zoldi par Marchant, est ainsi titrée « scène 1 : de la V.U.B. au café¹²⁰ ». S'en suivent la « scène 2 : dans le café¹²¹ », la « scène 3 : du café à l'appartement de M.¹²² », la « scène 4 :

¹¹⁸ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues, Carnet de notes*, 1982, 40 pages, propriété de Plissart.

¹¹⁹ L'absence d'informations relatives à l'*Organisation*, combinée à une proposition formelle différente du reste de l'ouvrage, laisse à penser que le dispositif a été conçu dans un autre temps.

¹²⁰ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues, op. cit.*, p.9-11.

VUB (Vrije Universiteit Brussel – Université libre de Bruxelles) Etterbeek.

¹²¹ *Idem*, p.12-14.

¹²² *Id.*, p.15-17.

de la maison de Z. au quartier Nord¹²³ », et ainsi de suite jusqu'à la scène 28, dite « Errance nocturne de Zoldi¹²⁴ ». Avec chaque changement de lieu, débute une nouvelle scène.

La mise en espace de la narration est une donnée essentielle de *Fugues*. À ce stade de l'élaboration de l'ouvrage, Plissart et Peeters travaillent à la cohérence spatiale de la narration. Les déplacements des personnages, les filatures, le fait qu'ils se croisent sans le savoir, font l'objet de mises en scène photographiques minutieuses. Il s'agit effectivement d'éviter des faux raccords entre champ et contre-champ ; pour cela, les auteurs s'appuient sur des croquis (voir ci-dessous).

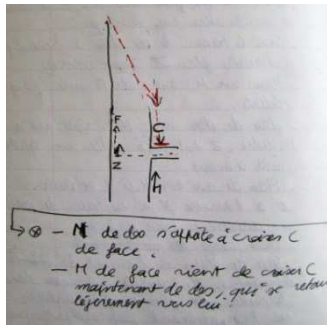


Fig. 63 *Fugues*, carnet de notes
Schéma spatial de la scène mettant en présence Marchant, Zoldi et Clébert.

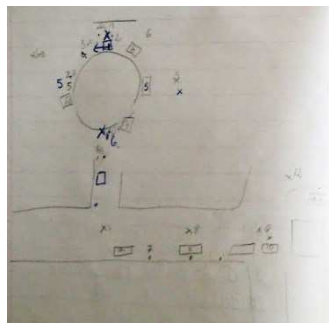


Fig. 64 *Fugues*, carnet de notes
Schéma spatial en prévision de la première scène.

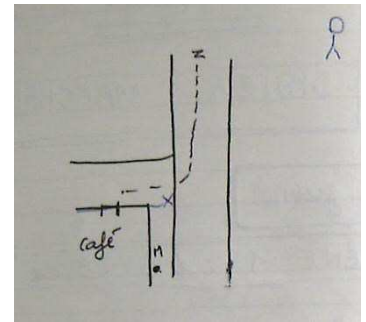


Fig. 65 *Fugues*, carnet de notes
Schéma spatial de la première filature de Zoldi par Marchant (p.11).

Le carnet de notes de Plissart et Peeters, est intéressant à deux titres. Tout d'abord, parce qu'il donne à voir la préparation nécessaire à un tel projet et permet de mesurer l'importance de la place faite à l'image. Il constitue en soi une forme de story-board en écrit, un premier assemblage théorique, une perspective de ce que les auteurs souhaitent mettre en œuvre. Il est cependant trop précis pour n'être qu'une première étape de travail. Un certain nombre d'informations relatives aux lieux de l'action (bar, appartement, gare, chantier, tramway, parc), d'indications

¹²³ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.18-24.

¹²⁴ *Idem*, p.108-115.

techniques relatives à la prise de vue (« télé ou normal¹²⁵ »), de croquis topographiques, témoignent du travail de repérage qui a déjà été réalisé. La lecture de ce carnet de bord permet également de constater la marge entre le projet et sa réalisation, et de mettre en évidence une capacité du binôme à s'adapter aux contraintes photographiques et narratives. La forme de l'ouvrage fini est très proche de celle proposée dans le carnet ; on relève toutefois un certain nombre de différences. Des ratures et des annotations dans leur document de travail, signalent les retours sur la trame narrative, viennent préciser le découpage ou repréciser certains détails.

Des scènes ont disparu, à commencer par celle d'introduction. Décrite

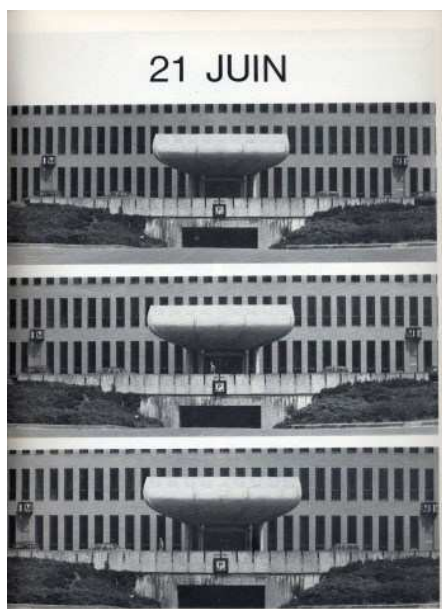


Fig. 66 *Fugues*, p.9

précisément dans le carnet¹²⁶ et présentée sous forme de croquis (Fig.64), la scène illustre un mouvement et une circularité ; elle renvoyait en cela, à la construction rotatoire de la narration (voir Schéma 12). Elle disparaît finalement au profit d'une série d'images graphiques, de construction rectiligne et symétrique, dans lesquelles se perd un peu le personnage de Zoldi. L'entrée dans le roman-photo se fait ici de manière mystérieuse : sans indication resituant l'action, sans identification du personnage et dans un lieu qui ne jouera aucun rôle dans la narration. Le parti pris

semble surtout esthétique, mais il est également stratégique. Par-delà la forme massive qui s'impose sur trois vignettes, on perçoit un resserrement du cadrage d'une image à l'autre : quoique très léger, ce mouvement s'impose dans l'espace de la page. Il semble inutile sur un plan narratif puisqu'il ne délivre pas d'information

¹²⁵ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues, Carnet de notes*, op. cit., p.1.

¹²⁶ Extrait de Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues, Carnet de notes*, op. cit., p.1.

« - Plan assez large de l'entrée de la V.U.B.

- Silhouette de Z. qui apparaît au centre de l'image, et qui sort de l'immeuble

- Silhouette de Z. qui fait le tour du rond-point.

...

- *Idem* mais Z. continue à tourner autour du rond-point ».

précise ; il donne par contre une stabilité à la construction de la page. Ce mouvement en avant dessine une structure triangulaire qui stabilise et unifie, là où la succession des images aurait pu segmenter. Alors que la façade du bâtiment sature le plan, au risque de faire obstacle à l'entrée dans l'image, le mouvement invite le lecteur à entrer dans l'histoire.

Le principe de cette construction combinant une tripartition de la page et un rapprochement progressif du personnage, est appliqué à chaque début de chapitre ; il caractérise l'entrée dans la première partie, *Didier Marchant* (p.9), mais également dans celles intitulées *Chantal Clébert* (p.55) et *Bertrand Zoldi* (p.91). La répétition d'un même principe de construction (seul le format, horizontal ou vertical, des photographies change), indique la dimension répétitive de chacune de ces parties : il s'agit toujours de la même histoire, seul le point de vue change. Cette concordance des mises en pages n'apparaît à aucun moment dans le carnet ; elle semble bien avoir été décidée au stade de la concrétisation de la mise en page, en vue de souligner l'effet de répétition.



Fig. 67 *Fugues*, p.55

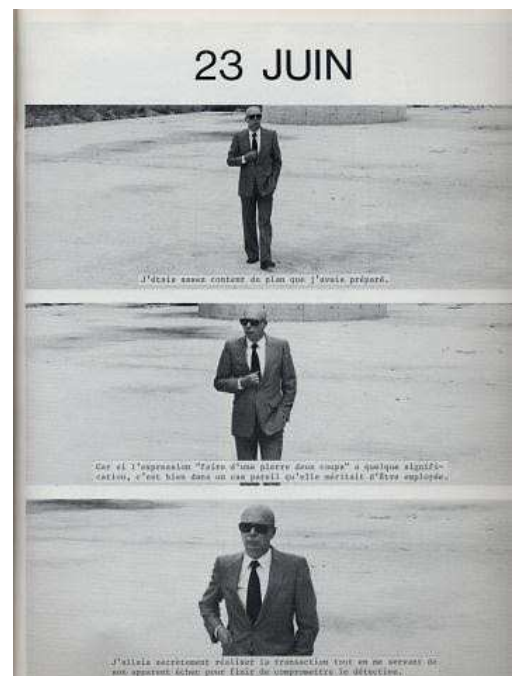


Fig. 68 *Fugues*, p.91

La proposition telle qu'elle est écrite par les deux auteurs dans leur carnet, est une projection indispensable, mais aussi précise soit-elle, elle ne peut anticiper complètement la réalisation. Certains détails ne peuvent effectivement se régler qu'au gré des expérimentations de mise en page. À ce propos, le contenu d'une partie des phylactères semble avoir fait l'objet d'un travail à posteriori. La première partie, telle qu'elle est (d)écrite dans le carnet, ne comporte aucune indication relative au contenu, à la forme ou à la teneur des textes. Il en va de même pour tous les textes renvoyant aux pensées des personnages. En ne les formalisant pas trop tôt, les auteurs se laissent une marge de manœuvre ; ils s'autorisent notamment plus de souplesse dans la mise en page, puisque l'écrit s'adaptera aux images. L'aménagement de cette marge est visible dans la mise en page même du carnet de notes ; en effet, le scénario est en grande partie écrit sur le seul recto des pages. Le verso est, quant à lui, laissé vierge en prévision des retours sur le texte : précisions, ajouts de scène ou de croquis topographiques. Seules les pages 18 à 23, consacrées à l'écriture d'un dialogue, semblent ne pas avoir bénéficié du même agencement ; le texte couvre effectivement le recto et le verso de chacune d'elles. Cette particularité indique que cette partie du scénario a bénéficié d'une attention particulière. Le fait qu'il s'agisse d'un dialogue essentiel à l'intrigue¹²⁷, nécessitait que Plissart et Peeters l'écrivent au plus près de sa forme finale.

La situation de dialogue, parce qu'elle met en relation des personnages dans le même espace-temps, pose plus de contraintes au dispositif photographique. Le texte dialogué entre Clébert et Zoldi est donc établi précisément. De fait, la version scénaristique correspond, à quelques détails près, à la version définitive du roman-photo. Les quelques variations constituent la marge d'ajustement de l'histoire à la mise en page : le fait de recomposer la réplique d'un personnage et, ce faisant, d'ajouter ou d'enlever une photographie, obéit bien à la nécessité d'équilibrer la page. Page 61 (Fig.70), la réplique de Zoldi, initialement prévue sur deux vignettes et deux phylactères¹²⁸ (Fig.69), est finalement concentrée dans une image unique, ce qui a pour conséquence de ralentir le rythme de la planche et de la narration.

¹²⁷ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.57-62.

¹²⁸ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues*, *Carnet*, op. cit., p.21-22

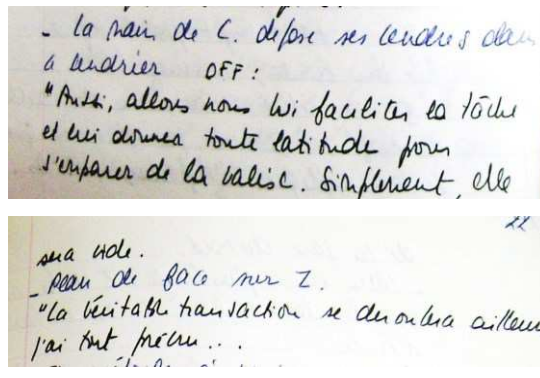


Fig. 69 Carnet des auteurs :

- La main de C. dépose ses cendres dans le cendrier OFF :

« Aussi allons-nous lui faciliter la tâche et lui donner toute latitude pour s'emparer de la valise. Simplement elle sera vide »

- Plan de face sur Z.

« La véritable transaction se déroulera ailleurs, j'ai tout prévu... »



Fig. 70 *Fugues*, p.61

Par-delà les nombreuses variantes qui existent entre la proposition détaillée du carnet et le roman-photo achevé, on constate l'importance donnée au dispositif photographique. Ce travail préparatoire souligne à quel point *Fugues* est un objet photographique. Les plans, leur construction, la façon dont ils s'agencent, le rythme de lecture définissent la trame narrative de *Fugues*.

b. Une construction moderne

Le dispositif du roman-photo suit une ligne chronologique originale qui n'est pas rigoureusement celle des événements: il s'agit de suivre l'histoire en fonction des protagonistes. Partant, c'est seulement après avoir croisé les figures et recomposé les temps, que l'information se révélera.

1) Une histoire par personnage

L'histoire débute comme un roman policier. Dans la première partie du roman-photo, le lecteur découvre Bertrand Zoldi, un personnage peu sympathique, et Didier Marchant, un détective privé, chargé par un obscur client, de le prendre en filature.

a) Didier Marchant

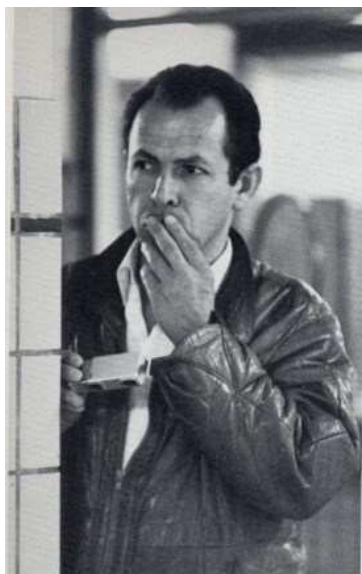


Fig. 71 *Fugues*, p.26

L'enquêteur est intrigué par le comportement suspect de Zoldi et les apparitions d'une mystérieuse valise. Bien que le cadre horaire de la filature lui ait été imposé par son client, sa curiosité le pousse à poursuivre les investigations. Il continue donc de suivre Zoldi, et découvre que ce dernier a laissé la valise dans un casier de consigne de gare, casier dont il note le numéro sur un paquet de cigarettes. Il ignore que cette curiosité va causer sa perte.

Dès le lendemain, il retrouve sa voiture fracturée : le paquet de cigarettes sur lequel le numéro de consigne était inscrit a disparu. À ce stade de l'histoire, Marchant pense qu'il ne s'agit que « d'un acte banal de vandalisme¹²⁹ » et poursuit ses investigations. Il se rend sur un chantier de construction, dont l'adresse lui a été communiquée par le commanditaire de l'enquête. Il y retrouve Zoldi et un inconnu ; son entrevue terminée, Zoldi quitte le chantier et Marchant continue de le poursuivre, discrètement, à travers Bruxelles. Parvenu à hauteur du jardin Botanique, Marchant perd Zoldi de vue, l'espace de quelques instants. Lorsque ce dernier réapparaît, il tient une valise à la main ; cette valise prend la même direction que la première : un casier de consigne de la gare. La curiosité de Marchant a alors raison de sa déontologie ; il force le casier et emporte la valise.

À peine rentré chez lui, il reçoit un appel de son mystérieux client, qui lui apprend la fin de leur collaboration. Marchant est d'autant plus intrigué par la valise ; il l'ouvre et découvre qu'elle ne contient rien d'autre que le paquet de cigarettes dérobé dans sa voiture. Le détective sait dès lors qu'il a été piégé. Il reprend donc toutes les photographies réalisées pendant les filatures, pour tâcher

¹²⁹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.29.

de comprendre. Son attention se porte alors sur une femme qu'il n'avait jusque-là pas remarquée.

b) Chantal Clébert



Fig. 72 *Fugues*, p.56

Cette femme dont Marchant a plusieurs fois croisé le chemin, est Chantal Clébert. Elle fait partie de « L'Organisation », et, à ce titre, a reçu l'ordre de collaborer avec Zoldi. Or, elle semble manifestement n'avoir ni sympathie pour ce personnage, ni confiance en lui ; au cours de leur entrevue, elle se montre assez distante et ne prête que peu d'attention aux propos de celui-ci : Zoldi lui confie notamment qu'il se fait surveiller. Il juge donc plus prudent de revoir le plan de transaction de la valise. Chantal Clébert est ainsi chargée de récupérer ladite valise dans un garage, et de la lui remettre lors d'un rendez-vous fixé rue Royale, à hauteur du jardin Botanique. Clébert se doute néanmoins que quelque chose se trame. Une fois la valise remise à Zoldi, elle décide de le suivre ; elle découvre alors que celui-ci est déjà filé par Marchant. Il ne reste plus beaucoup de temps avant que Marchant ne force le casier de consigne pour y dérober la valise remise à Zoldi. Clébert est la première à constater le vol et à comprendre que Marchant vient de tomber dans un piège.

Bien résolue à ne pas contribuer aux plans de Zoldi, elle décide de se rapprocher de Marchant. Elle se rend au domicile du détective ; crochète la serrure, entre dans l'appartement, découvre la valise ouverte et vide, et quelques instants plus tard, se fait surprendre par le propriétaire des lieux. Sommée de s'expliquer par ce dernier, elle lui révèle qu'il a été piégé par Zoldi ; elle fait allusion à L'Organisation, au désir de vengeance de Zoldi, à la « fameuse affaire [...] de l'aéroport¹³⁰ », à des informations compromettantes que Marchant pourrait

¹³⁰ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.76.

détenir. Elle ignore que la filature de Zoldi n'est pas une initiative de l'enquêteur, et qu'elle lui a été commanditée. Marchant ne sait rien de Zoldi, hormis ce que sa filature a pu lui apprendre. Clébert prend l'ignorance de Marchant pour un refus de coopérer et un manque de confiance. Assez désappointée, elle quitte l'appartement de l'enquêteur, et, sortant de l'immeuble, entraperçoit Zoldi. Elle s' imagine alors que Zoldi et Marchant « sont de mèche tous les deux depuis le début¹³¹ », et que les photographies de l'enquêteur ont été prises pour l'accuser. Sans mesurer tous les enjeux de l'affaire, elle réalise que le piège de Zoldi vient de se refermer sur elle. Bien décidée à ne pas se laisser faire, elle entreprend de récupérer les photos compromettantes.

c) Bertrand Zoldi



Fig. 73 *Fugues*, p.59

Bertrand Zoldi semble bien être l'architecte de toute l'affaire. Dans un fort climat de suspicion au sein de l'Organisation, Zoldi décide de fabriquer un coupable idéal : son choix s'est porté sur Marchant. Alors qu'il fait le point sur son plan, on apprend qu'il est le mystérieux commanditaire de la filature. Son objectif est de révéler à l'organisation qu'il est suivi et que Marchant est le traître. Toutes ses manigances semblent porter leur fruit, jusqu'au moment où, surprenant Clébert qui sort de l'immeuble de Marchant, il se met à douter. Convaincu de la dualité de la jeune femme, il se met à croire que les deux cherchent à le faire tomber.

d) L'Organisation

L'Organisation, est un groupuscule dont le lecteur ne saura rien des activités. Tout au plus apprendra-t-on que la structure est mise en danger par un traître. La situation exige d'être réglée rapidement et efficacement. C'est à cette fin que les têtes pensantes de l'Organisation se réunissent, en secret, sur une plage déserte.

¹³¹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.80.



Fig. 74 *Fugues*, p.88

Les trois hommes s'inquiètent notamment de la teneur des rapports remis par Marchant, Zoldi et Clébert :

Si l'on se fie aux apparences, on peut croire que chacun d'eux n'a pour but que d'enfoncer les deux autres. Clébert accuse Marchant et Zoldi de s'être ligüés contre elle. Zoldi décrit minutieusement la conspiration organisée par Clébert et Marchant, cependant que ce dernier prétend être la victime d'un complot du même style¹³².

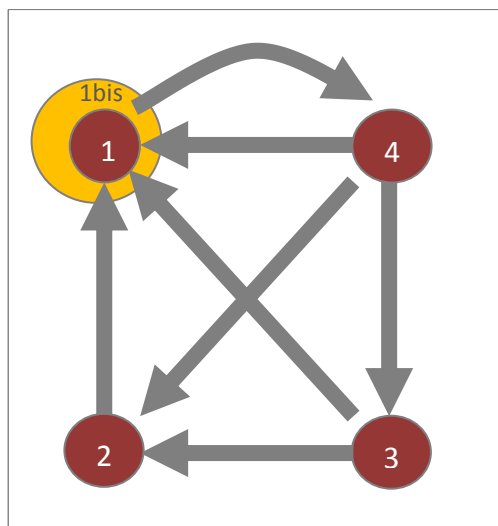
Ayant pris connaissance de ces rapports contradictoires, le *triumvirat* en vient à envisager que « les accusations croisées n'avaient pour but que de dissimuler une complicité bien réelle... leur complicité à tous les trois [...] »¹³³. S'appuyant sur ce postulat, ils ordonnent une solution radicale ; ils font exécuter ceux qu'ils ont désignés comme les traîtres et maquillent les meurtres en crime passionnel.

2) La narration mise en forme

La structure narrative de *Fugues* a pour particularité de ne pas se fonder sur un point de vue unique, mais d'adopter celui de chacun des personnages de la fiction. Tour à tour, chaque personnage fait entendre sa voix sur la situation ; un point de vue en chasse un autre, et seule, la somme de ces derniers constitue la véritable histoire. Le schéma narratif (Schéma 11), tel que le conçoit Peeters, est très explicite sur ce point.

¹³² Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.120.

¹³³ *Ibidem*.



Structure

1. Des gens, des lieux, des choses
 2. Je suis là: je vois ces gens, ces lieux, ces choses
 3. Il est là: je le vois, je vois ces gens, ces lieux, ces choses
 4. Tout s'est passé comme prévu: ils sont là, je les vois, je vois ces gens, ces lieux, ces choses; le dispositif ne m'étonne pas
- 1bis. Des gens, des lieux, des choses: ils ont cru tout arranger, mais avaient été disposé pour eux.

Schéma 11

Schéma structurel proposé par Benoît Peeters dans « Préludes », in Benoît PEETERS (sous la direction de), *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1986, p.227.

Le choix du titre du roman-photo est également un indice pour qui peut le comprendre. Le double sens du mot "fugue" ne permet pas de l'établir d'emblée, mais le roman-photo fonctionne sur le principe musical de la fugue : autrement dit, une « forme de composition fondée sur l'entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre¹³⁴ ». La citation en exergue, de Marcel Dupré¹³⁵, souligne d'ailleurs cette acception du terme :

La fugue (de *fuga*, fuite) est une forme de composition musicale dont le thème, ou le sujet, passant successivement dans toutes les voix et dans diverses tonalités, semble sans cesse fuir.

a) Le point de vue narratif

L'histoire est compartimentée en trois épisodes, correspondant au point de vue sur les faits de chacun des trois personnages (respectivement Marchant, Clébert et Zoldi) ; à ces trois épisodes s'ajoute celui, sectionné en trois parties

¹³⁴ Définition extraite du Trésor le Langue Française informatisé (TLFi).

¹³⁵ Marcel Dupré (1886-1971), organiste, compositeur.

livrées en trois temps, de l'Organisation. Ainsi, les personnages sont, tour à tour, les narrateurs d'une histoire qui les dépasse ; le lecteur, aidé par les indications datées, ne pourra prendre connaissance des faits qu'en juxtaposant les différentes versions. L'histoire n'est accessible que dans un mouvement circulaire fermé auquel renvoient les noms des protagonistes :

Didier Marchant/Chantal Clébert/Bertrand Zoldi/Didier



Schéma 12

Illustration du principe de circularité de la narration

Un tel processus narratif rompt de toute évidence avec la linéarité traditionnelle des fictions photoromanesques ; il a aussi pour effet de mettre en suspens l'histoire. De fait, la structure du scénario, s'appuyant sur l'isolement des personnages et sur leur perception subjective des faits, bloque en partie l'accès à l'histoire. La déconstruction temporelle et la segmentation narrative retiennent structurellement l'information. Cet effet est ici judicieusement exploité dans la veine du polar. On peut imaginer également qu'il s'agit d'un stratagème permettant au lecteur de coller à la réalité des personnages. La proposition se révèle efficace avec le premier personnage, mais, dès lors qu'il confronte les perceptions, qu'il détient des informations contradictoires ou complémentaires, le lecteur adopte définitivement son propre point de vue et prend de la distance avec les personnages. C'est par exemple le cas avec l'apparition de Clébert dans l'histoire. Cette dernière est annoncée par le titre de la page 53, et apparaît officiellement dans l'histoire page 55 (Fig.75), à la date du 22 juin. Elle est pourtant présente sur les

photographies de Marchant, dès le 21 juin. L'enquêteur ne lui avait prêté jusque-là, aucune attention car elle n'avait, à ce moment de l'histoire, pas de sens pour lui. Cette apparition photographique, systématiquement en présence de Zoldi, le conduit à penser que quelque chose se trame.

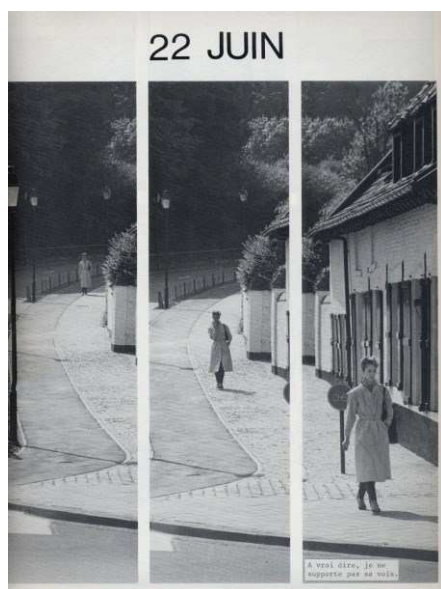


Fig. 75 *Fugues* p.55



Fig. 76 *Fugues*, p.22

De son côté, le lecteur, sitôt qu'il a découvert les photographies du détective (Fig.80), n'a pas manqué de remonter plus tôt dans l'histoire, pour tâcher de repérer la présence de la jeune femme. Si elle est introuvable dans le café (p. 12-15), elle apparaît bien de face (p.22, Fig.76), puis de dos (p.23) dans la rue Verte. Le lecteur aurait pu constater cette femme dans le champ de l'image, mais sans information complémentaire, il ne pouvait en tirer aucune conclusion relative à l'histoire. D'autant moins que cette séquence de la rue Verte met en scène une autre figure féminine (une femme avec son chien), qui semble plus porteuse en termes d'information. Le fait que Zoldi et cette femme se suivent et entrent tous deux au numéro 118 de ladite rue, pourrait ainsi être un peu plus qu'une coïncidence ; cette piste se consolide lorsque Marchant exprime son sentiment : « J'étais sûr qu'une femme finirait par apparaître dans cette histoire. Pas une filature qui n'ait la

sienne¹³⁶ ». Le jour suivant, ignorant encore à quel point il s'est fourvoyé, il fait encore référence à la présence de l'inconnue : « hier cette fille et aujourd'hui ce type¹³⁷ ». Ce faisant, les auteurs détournent l'attention du lecteur et imposent le point de vue du personnage comme seule référent.

b) La photographie mise en abyme

À la différence de *Correspondance*, dont le formalisme contraignait l'image photographique au point de la rendre hermétique, *Fugues* place le photographique au centre du système. La photographie est un élément clé de la narration. Cet état de fait n'est pas conditionné par le genre photoromanesque de l'objet ; si la photographie est nécessairement requise pour élaborer un roman-photo, elle ne l'est qu'au titre de support d'information. Dans *Fugues*, le rôle de la photographie déborde largement celui du seul médium ; c'est d'ailleurs un point sur lequel les auteurs semblent vouloir insister :

Les romans-photos proposent d'ordinaires une histoire racontée en images ; réduites à un rôle d'illustrations, elles n'ont guère le loisir d'affirmer leur pouvoir. Dans *Fugues*, à l'inverse, ce sont les photographies de Marie-Françoise Plissart qui s'imposent en premier lieu¹³⁸.

L'histoire de *Fugues* se fonde essentiellement sur l'image ; celle-ci est autant le support que l'objet et le sujet de la narration. L'image photographique comme support, est présente dans le dispositif sous forme de clichés (objets photographiques) ; elle engage, par cette forme, la question de leur réception et de leur interprétation (photographie comme sujet) ; le tout, est mis au service de l'histoire. En contrepoint de cette photographie dont la vérité est établie, mais doit être soumise à l'interprétation, la parole est présentée comme un mensonge qui, une fois évacué, met sur la piste de la vérité. Tandis que l'image photographique dévoile, la parole apparaît comme un outil de manipulation. Les clichés sont des instruments de révélation ; ils portent une vérité qui n'est plus à dire, et constituent en tant que tels, des preuves. Sans les photographies de Marchant, il est par

¹³⁶ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.22.

¹³⁷ *Idem*, p. 31.

¹³⁸ *Idem*, 4^{ème} de couverture.

exemple, impossible d'avancer dans l'enquête : ce sont elles qui révèlent le personnage de Chantal Clébert.

En même temps qu'elle est employée pour sa capacité d'enregistrement, la photographie dévoile cependant sa capacité à pervertir l'information. Son aptitude à raconter est d'ailleurs directement interrogée lorsque Chantal Clébert décide de reconstruire l'histoire à partir des photographies prises par Marchant : « Ces photos qui me compromettent... il y en a d'autres où l'on voit Zoldi » ; « Je vais mettre au point une nouvelle version des faits... son piège se retournera contre lui¹³⁹ » ; « Oui, j'arriverai à les convaincre¹⁴⁰ » ; « Tout d'abord récupérer les photos¹⁴¹ ». Le principe même de construction de la fiction à partir d'images photographiques, est ici questionné et mise en abyme. Les photographies de Plissart construisent une double narration : diégétique (l'histoire) et métadiégétique (l'histoire dans l'histoire, autrement dit les manipulations et mensonges mis en place par les personnages).

À plusieurs occasions, les images vont opérer un retour sur la photographie en tant que médium. Indirectement, c'est sa capacité à restituer objectivement et son aptitude à la narration photo-romanesque, qui sont mises en perspective. La séquence du 23 juin illustre ces questionnements. Didier Marchant rentre de la gare du nord à pied; en route, il récupère les photographies faites durant sa filature (21 et 22 juin) : si le scénario le précise¹⁴², le détail n'est néanmoins pas très visible dans les images. Alors qu'il rentre chez lui, on entreperçoit une pochette/enveloppe (p.42, Fig.77) ; l'indication « AGFA », visible sur cette pochette (p.43, Fig. 78), laisse supposer le contenu. Le fait qu'il s'agit de photographies est confirmé à la page 46 (Fig.79), lorsque Marchant ouvre ladite pochette. Cette intrusion de l'image dans l'image, dépasse le cadre d'une simple mise en abyme : elle questionne le principe même de la perception. La perception du réel (Marchant voit Zoldi dans ce café), celle du réel par la photographie (il photographie ce qu'il voit : Zoldi) et du réel dans la photographie (s'il ne l'avait pas remarquée à l'instant *T*, Marchant découvre rétrospectivement la présence de Clébert dans le café). L'image photographique le

¹³⁹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.82.

¹⁴⁰ *Idem.*, p.83.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Carnet de notes des auteurs*, 5-20 juillet, 1982, p.15.

conduit à reconsidérer sa propre perception et à reconstruire les faits. Les images éparpillées sur la table (p.47, Fig.80), s'ordonnent progressivement pour rétablir ces faits au moment de la prise de vue.



Fig. 77 *Fugues*, p.42



Fig. 78 *Fugues*, p.43

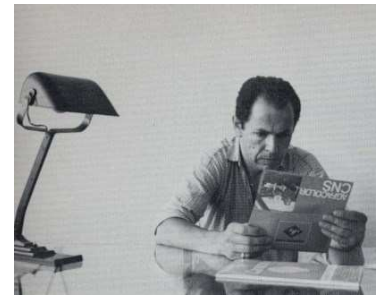


Fig. 79 *Fugues*, p.46

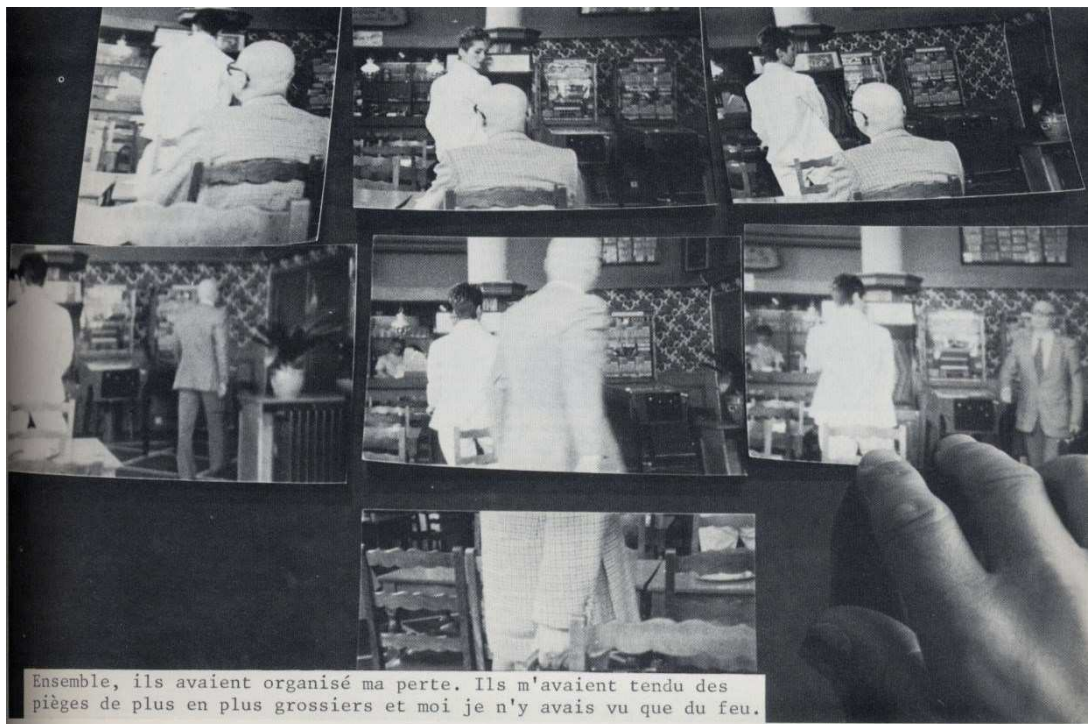


Fig. 80 *Fugues*, p.47

c) Un temps complexe

À travers sa capacité à enregistrer le présent, à restituer des objets comme autant d'informations documentées, de facsimilés, ou à présentifier les modèles, la photographie entretient un rapport privilégié au présent. C'est ainsi que Marchant, dans *Fugues*, utilise la photographie : elle est un indicateur du présent. L'image montre la concordance de temps et d'espace entre lui et l'objet de sa filature. Sa valeur de preuve est directement attachée à la conception du photographique comme « coupe temporelle¹⁴³ », une sorte d'immortalisation du présent. Cet effet de présent, et de mise en présence, est renforcé par les dialogues proposés en phylactères : ce dispositif signale que les échanges verbaux coïncident avec la scène photographique. L'apparente simplicité de l'équation est cependant bousculée par le fait que chaque spectateur va nécessairement actualiser le présent de l'image dans son propre présent. C'est ce que fait Barthes dans *La Chambre claire*, lorsqu'il cherche à ressusciter sa mère par le biais de clichés qui n'ont pourtant rien à voir avec elle. C'est également ce que fait Marchant quand, considérant les prises de vues faites durant la filature, il croit comprendre que Clébert et Zoldi lui ont tous les deux tendus un piège. La question n'est pas tant de savoir ce que présente l'image photographique, que de savoir ce qu'on peut y trouver. Cette dimension interprétative n'est néanmoins pas la seule que *Fugues* est amené à illustrer.

La proposition de Plissart et Peeters, interroge également le rapport du photographique au passé. Les temps du discours des personnages-narrateurs, l'imparfait et le passé simple, signalent un retour sur les faits, une rétrospection qui ne laisse pas présager de l'issue fatale. Le travail de reconstruction séquentiel, aiguillé par les indicateurs chronologiques (la sous-partition du récit par date, la datation des courriers de Zoldi¹⁴⁴) oblige le spectateur/lecteur, à prendre de la distance avec l'instantanéité de l'image, et à réinscrire les scènes dans une trame narrative et temporelle : de la plus ancienne à la plus récente. Lui qui croyait être dans le feu de l'action, dans le présent, réalise que tout est déjà joué : l'article de presse (Fig.81), en point final du roman-photo, lui apprend ainsi, qu'au

¹⁴³ Cf. Philippe DUBOIS, «Le coup de la coupe. La question de l'espace et du temps dans l'acte photographique », in *L'Acte Photographique*, Paris, Nathan, 1990.

¹⁴⁴ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, *op. cit.*, p. 103 et 114.

Drame de la jalousie à Schaerbeek : 3 morts.

Hier matin vers 9 heures, trois cadavres ont été retrouvés au dernier étage du 123 avenue Voltaire, à Schaerbeek. Il s'agit de ceux de Didier Marchant, détective privé, qui habitait l'immeuble depuis un peu plus de 6 mois, ainsi que de Chantal Clébert, actuellement sans profession, et d'un ressortissant d'origine roumaine du nom de Bertrand Zoldi.

D'après les premiers éléments de l'enquête, il semblerait que Bertrand Zoldi se soit donné la mort après avoir abattu la jeune femme et le détective. Au vu d'une lettre retrouvée au domicile du roumain, le drame trouverait son origine dans le fait que C. Clébert, avec qui il entretenait une liaison depuis plusieurs mois, envisageait de rompre avec lui et de se mettre en ménage avec Didier Marchant.

moment même où il les découvrait, Marchant, Clébert et Zoldi étaient déjà morts, dans un temps qu'il est de plus impossible d'établir précisément (« hier matin, vers 9 heures »). La combinaison de l'article de presse relatant la mort des personnages, et de l'effet de rétrospection du récit, pose question quant au temps de l'énonciation des faits, et quant à l'effectivité du rôle de narrateur des personnages.

La juxtaposition des faits en images et du récit au passé, laissent entendre qu'il y a un retour du personnage principal sur les faits le concernant, une prise de distance. Contrairement au roman-photo plus traditionnel qui cantonne les interventions du narrateur au temps du présent, *Fugues* travaille le récit au passé. Les personnages-

Fig. 81 *Fugues*, p.122

narrateurs semblent alors plus assurés : ils

ont pris du recul sur les faits, et semblent mieux les contrôler (même s'il s'avère, finalement, qu'aucun d'entre eux n'a compris le rôle qu'il jouait dans l'affaire). Mais surtout, une fois établi que le temps de l'énonciation ne coïncide pas avec celui des faits, il demeure impossible de définir la distance qui sépare ces faits et, partant, de situer leur temps d'énonciation : on ne sait pas quand parle les personnages-narrateurs. Avant qu'on apprenne leur mort, cela ne pose pas de réel problème puisque le temps diégétique ne semble pas compté ; dès lors que la nouvelle tombe, il apparaît nécessaire, autant qu'impossible, de situer ce temps. Cette situation constitue une impasse, à moins de considérer l'existence d'un narrateur ultime.

Dans cette perspective, l'article joue un double rôle narratif : il porte une information à la connaissance du lecteur et sous-entend l'existence de ce narrateur,

dernière figure du dispositif, une entité qui comprend les faits, qui détient et livre les informations. Ce narrateur est à la narration ce que « l'Organisation » est à l'histoire : impossible à identifier mais maître du jeu. Dans l'histoire, « l'Organisation » est un groupe secret qui semble tirer toutes les cordes et mettre au pas les personnages. Dans la narration, l'organisation est photographique, textuelle, fictionnelle, liée à une histoire et sous le contrôle d'un narrateur. Plissart et Peeters mettent en abyme la notion d'organisation, en la personnifiant dans l'épilogue, et en l'établissant comme principe absolu à travers la figure d'un narrateur sans nom. Il paraît donc impossible de ne pas voir dans cette « Organisation » une incarnation du principe structurant qui prévaut à l'écriture et à la narration.

c. Pour un désamorçage des genres

Par-delà les problématiques structurelles liées à la photographie, à la narration et à la fiction, *Fugues* joue avec les codes du polar. Des personnages méfiants, de l'alcool et des cigarettes, une valise, des photographies, sont autant d'éléments qui identifient le genre. La rupture s'opère avec la décision des auteurs de ne pas révéler les tenants et les aboutissants de l'affaire : sitôt la dernière page tournée, le lecteur réalise que la perte des personnages, loin de mettre fin au suspense, l'éternise. Si l'effet de frustration n'est pas comparable à celui provoqué par *La Bibliothèque de Villers*¹⁴⁵, le lecteur n'en reste pas moins sur sa fin. On ne saura pas ce qu'est l'Organisation, qui est le traître, et surtout, ce que contient le mystérieux paquet dans la valise.

1) Les objets du polar

Afin de situer au mieux l'ouvrage dans le genre du polar, Plissart et Peeters ont recours à une panoplie d'accessoires caractéristiques de l'univers du "policier"

¹⁴⁵ Benoît PEETERS, *La Bibliothèque de Villers*, op. cit. Dans ce roman, Peeters choisit délibérément de ne pas révéler l'identité du meurtrier, et laisse au lecteur le soin de retourner dans le texte pour la découvrir.

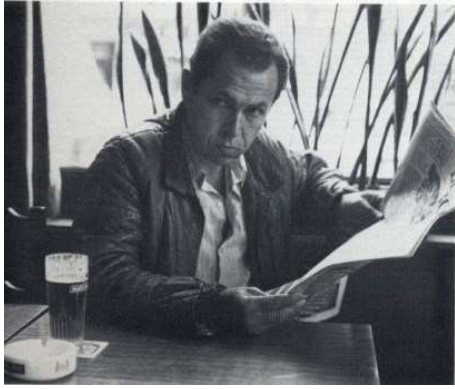


Fig. 82 *Fugues*, p.12

et de l'espionnage, à commencer par le journal. Accessoire type du détective en planque, il donne une contenance à celui qui le tient, mais lui offre surtout un moyen de se dissimuler : cet objet qui vise initialement à divulguer (l'information) est réduit à la seule utilité de son format. Il est un paravent qui

cache les intentions de son détenteur : c'est bien à ce titre que Marchant l'utilise (p.12, Fig.82).

Un autre accessoire s'avère indispensable à toute bonne enquête : l'appareil photographique. Celui-ci se doit d'être le plus discret possible ; sa petite taille semble ainsi l'indicateur de la qualité de l'espion. En professionnel de la filature, Marchant utilise l'un de ces appareils miniatures (Fig.83). L'appareil signale également la nécessité de recueillir des preuves, pour alimenter une enquête, ou un chantage. Qu'il s'agisse de prendre des photos ou de les récupérer, afin de prouver les faits, de démontrer la vérité ou de provoquer la perte, les clichés photographiques jouent un rôle dans la construction du suspense.



Fig. 83 *Fugues*
p.13

La valise, véritable fil rouge de *Fugues*, fait également partie des objets récurrents dans le polar. Échangée, interchangeée, perdue, volée, piégée, la mallette et son contenu, constituent un élément autour duquel peut se créer le suspense et ses rebondissements. Plissart et Peeters multiplient les rebondissements par le biais de cet accessoire ; la valise apparaît dès la couverture de l'ouvrage, et ne cesse de passer de main en main ou d'être évoquée tout au long de l'histoire. Elle est présentée sous toutes les coutures et dans toutes les situations : elle apparaît en possession de Zoldi dès la page 13, en détail p.14 (Fig.84) ; elle est décrite par Marchant p.17 : « une petite valise que je n'avais pas vue jusque-là » « ... une petite

valise en cuir brun, genre attaché-case¹⁴⁶ », déposée en consigne à la gare du nord p.26, dérobée par Marchant p.40 (Fig.85) et ouverte par ce dernier p.43 (Fig.86), puis récupérée par Clébert p.64. À la différence du polar traditionnel, les auteurs de *Fugues* choisissent, finalement, de ne rien révéler sur le contenu de la valise. De ce dernier, le spectateur n'a pu percevoir qu'un petit objet parallélépipédique (un tiers plus petit que la valise), soigneusement emballé dans du papier journal (Fig.87) ; là fois encore, le journal va servir à dissimuler plutôt qu'à donner l'information. Le lecteur n'en verra pas plus. Il apprendra néanmoins que l'objet récupéré par Zoldi dans la valise au moment de la transaction « n'était qu'un faux grossier¹⁴⁷ », placé par l'Organisation dans le but de compromettre le traître : « ce qui est certain, c'est que j'ai eu raison de ne pas laisser la transaction se dérouler normalement et de remplacer la marchandise par un simulacre...¹⁴⁸ ». D'autres accessoires et éléments du décor, viennent jalonnés l'histoire de *Fugues* : le trench-coat de Clébert renvoie aux personnages de polar (policier, détective, espion) ; les stores vénitiens permettent de jouer avec la lumière et de composer un effet graphique, mais font également écho à l'atmosphère des films noirs. Entre roman-photo et polar, Plissart et Peeters jouent avec les codes des genres. Ils mettent le lecteur/spectateur sur une piste évidente, et le conduisent progressivement à s'en écarter. S'il peut y avoir une certaine frustration pour le lecteur rompu à ces formes codifiées, il n'y a pas d'échec dans ce fonctionnement.

¹⁴⁶ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues, op. cit.*, p.17

¹⁴⁷ *Idem*, p.110

¹⁴⁸ *Id.*, p.119.

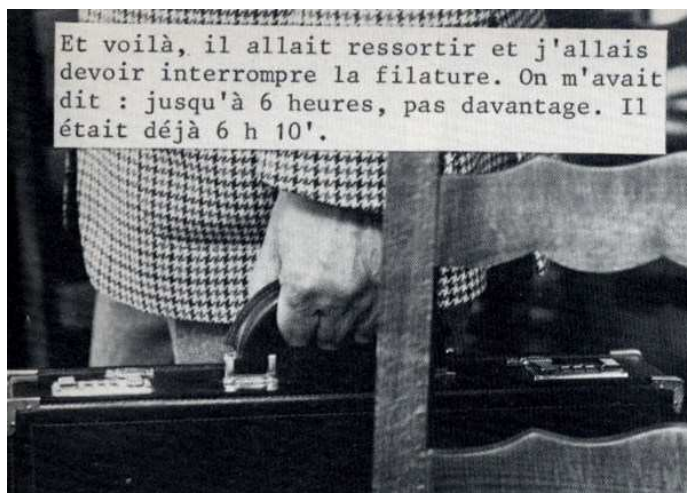


Fig. 84 *Fugues* p.14



Fig.85 *Fugues* p.40



Fig. 86 *Fugues* p.43



Fig. 87 *Fugues* p. 98

2) Des références détournées

a) Le goût du pastiche

À ce stade, il semble important de préciser que ces glissements et ces sorties de route aménagés par Plissart et Peeters, n'ont pas vocation à déprécier le genre, quel qu'il soit. Ils indiquent plutôt, soit par le pastiche soit par le détournement, une forme d'hommage qui s'associe avec une curiosité et l'envie de dépasser les règles. Loin de la parodie qui butte volontairement sur les principes du genre, et loin d'une leçon qui dirait ce qu'un genre devrait être, les propositions de Plissart et Peeters mettent à l'épreuve les principes et proposent d'autres finalités. Les auteurs ne sont, pour cette raison, jamais dans le déni de leurs sources et de leurs influences ; Peeters revient d'ailleurs souvent sur les modèles qui ont compté dans sa formation : il y a évidemment toutes les grands figures de la littérature, et en particulier du nouveau roman (Robbe-Grillet¹⁴⁹ et Claude Simon pour ne citer qu'eux) ; il y aussi des figures plus populaires, auxquelles Peeters à consacrer plusieurs essais : Agatha Christie¹⁵⁰, Alfred Hitchcock¹⁵¹, ou Hergé¹⁵². Autant de figures qui se sont positionnées autour du genre à suspense, de la résolution d'enquêtes : des plus littéraires (*Les gommes* de Robbe-Grillet) aux plus cinématographiques (*La Corde* d'Hitchcock), des moins meurtrières (*Les Aventures de Tintin*, Hergé) aux plus assassines (*Mort sur le Nil*). Ces références nourrissent la collaboration avec Plissart, et leur diversité conduit la création d'un polar protéiforme. Une telle qualification est souvent à double tranchant ; en partie parce qu'elle est largement galvaudée par des pratiques artistiques en mal de définition ; elle cesse alors de renvoyer à une construction fluide, vivante pour ne plus désigner qu'un agglomérat de références. Le fonctionnement de Plissart et Peeters en binôme, permet justement d'éviter l'écueil du *copier-coller*. Là où Peeters accumule

¹⁴⁹ Benoît PEETERS, *Entretiens avec Alain Robbe-Grillet*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles-IMEC, 2001.

¹⁵⁰ Benoît PEETERS, « Tombeau d'Agatha Christie », postface de *La Bibliothèque de Villers*, Bruxelles, Labor, 2004, pp.64-94. Édition originale Paris, Laffont, 1980.

¹⁵¹ Benoît PEETERS, "L'activité hitchcockienne", *Conséquences*, n° 3, Paris, printemps-été 1984, et *Conséquences*, n° 4, Paris, automne 1984.

¹⁵² Depuis son premier entretien avec Hergé, en 1977 ("Entretien avec Hergé" (en collaboration avec P. Hamel), in *Minuit 25*, Paris, septembre 1977), Peeters a multiplié les occasions d'aborder le travail du dessinateur. Il publie notamment une monographie en 1983 : Benoît PEETERS, *Le Monde d'Hergé*, Paris, Casterman, 1983.

les pistes, analyse et décortique les sources, Plissart met, par le jeu du photographique, de la distance. Le passage de l'écrit, du graphique ou du cinéma à la photographie, oblige à reconsidérer les références et reconstruire autrement. C'est ainsi que le genre du polar se voit réinterprété dans *Fugues*.

b) Une autre utilisation des codes du polar

Fugues ne manque pas de passer en revue les formes et les effets du polar ; il n'utilise cependant pas ces codes aux mêmes fins narratives que le cinéma ou la littérature de genre. Il ne s'agit pas d'installer les repères indispensables à l'identification et à la réception du genre, mais de les désamorcer : le jeu des références est systématiquement contrebalancé. Les détours conduisent le lecteur en face d'une nécessité : sa lecture ne doit pas être gouvernée par les règles d'un genre. À l'instar des personnages, il doit se méfier des apparences. Le roman policier cède la place à une réflexion sur la perception. Ce faisant, le lecteur est poussé à reconsidérer et à dépasser les modalités, souvent automatiques, de son approche.

- La figure féminine

Un clin d'œil au code du polar et à la présence incontournable d'une femme dans toute enquête digne ce nom, est fait à l'attention du lecteur : « J'étais sûr qu'une femme finirait par apparaître dans cette histoire. Pas une filature qui n'ait la sienne¹⁵³ ». Si Marchant ne se trompe pas sur le principe, il se trompe résolument de cible ; ainsi s'il détecte bien une présence féminine, il ne voit pas passer la seule femme qui a une importance dans l'histoire, Chantal Clébert. Comme on le sait à présent, il n'apprendra son existence que plus tard, sur les épreuves photographiques. Ce personnage féminin est ici l'occasion pour les auteurs, de se jouer des références, mais sans jamais perdre le contact avec elles.

Suivant les lois du genre, on s'attend à ce que ce personnage féminin soit celui de la victime un peu fragile, ou celui de la femme fatale, vénéneuse, et un tantinet manipulatrice. Dans la mesure où la manipulation dont elle fait l'objet

¹⁵³ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.22.

causera sa perte, Clébert est bel et bien une victime ; pour autant, ce n'est pas ce qui la définit. Elle est autonome, décisionnaire, manipulatrice à ses heures, et se place plutôt dans l'autre catégorie. Elle se voit en outre attribuer certains des attributs de la femme fatale: la cigarette, le sac à main, les escarpins. En revanche, pas de cheveux longs, pas de robes, de rouge à lèvres ou d'ongles manucurés. La jeune femme ne semble pas engagée sur un registre de séduction. Les autres personnages ne semblent même pas avoir remarqué son physique. Sa beauté n'est pas un ressort de l'histoire et ne constitue pas un argument nécessaire à la réussite de sa mission.

- La figure du méchant

Son nom, son crâne, son sourire satisfait : une parodie d'agent secret soviétique¹⁵⁴.

Face aux figures du détective et de la jeune femme, il ne reste plus, selon la sainte trinité du polar, qu'à placer celle du méchant. Elle est ici incarnée par Bertrand Zoldi, qui tout distingue des autres personnages : ses costumes et ses lunettes qui lui donnent un air sévère, le fait qu'il fume des cigarillos, son intérieur contemporain et très ordonné. De tous les personnages, il est également celui qui paraît le plus informé de la situation. Il est le plus à même de manipuler Marchant et Clébert. Pourtant, ce qui apparaît évident en première lecture, se complique lorsqu'on y revient. Une fois encore, les auteurs ne vont pas manquer de jouer avec les codes.

En montrant Zoldi comme un homme raide, sûr de lui, voire suffisant, ils induisent une première lecture du personnage. L'absence de sympathie qu'il provoque, le désigne comme le méchant de l'histoire. Le peu de considération de Clébert à l'égard de Zoldi est le premier élément qui oriente le lecteur dans ce sens : « je ne supporte pas sa voix¹⁵⁵ », « je n'aime pas travailler avec Zoldi¹⁵⁶ », « je persiste à penser qu'il n'est pas très observateur¹⁵⁷ », « j'espère qu'il ne va pas se

¹⁵⁴ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.63.

¹⁵⁵ *Idem*, p.55.

¹⁵⁶ *Id.*, p.56.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

lancer dans ses discours interminables¹⁵⁸ ». La construction des scènes, photographies et planches, mettant en présence les deux personnages, donnent ensuite à voir la teneur de l'échange. De l'attitude distante de Clébert à la posture supérieure de Zoldi, au travail de la lumière, en passant par le fait que leur regard ne se croise à aucun moment, tout concourt à restituer la froideur de l'échange.

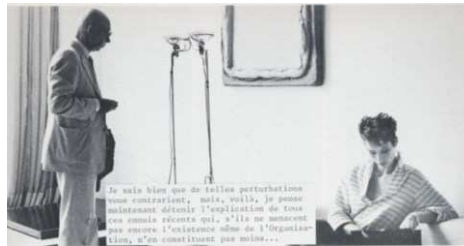


Fig. 88 Fugues, p.58



Fig.89 Fugues, p.59



Fig. 90 Fugues p.61

Le fait que Clébert considère Zoldi comme « une parodie d'agent soviétique », semble cependant inviter le lecteur à ne pas tomber dans le piège des codes. Il y a quelque chose de l'ordre de la parodie qui se joue : Zoldi colle trop bien au type du méchant. En découvrant, dans les dernières planches, un personnage

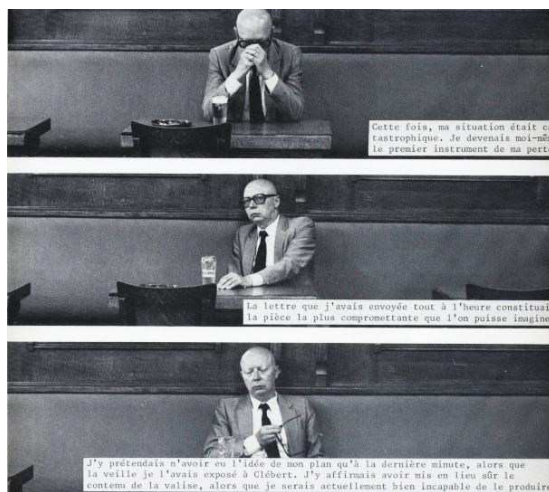


Fig. 91 Fugues, p.111

démuni, acculé et en plein doute, le lecteur réalise que son attention a été accaparée par un modèle de méchant. Dès lors que celui-ci se trouve humanisé, la hiérarchie des caractères se trouve bousculée : il est nécessaire de réévaluer la part de chacun des personnages dans les

événements. Il apparaît alors que les manigances successives de Zoldi ne relèvent pas tant d'une volonté de nuisance, que d'un instinct de survie. De fait, elles s'inscrivent dans un climat de forte suspicion et répondent à des situations qu'il juge dangereuses. Ce sont précisément les apparences, et la mauvaise

¹⁵⁸ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues, op. cit.*, p.57.

interprétation qu'ils en font, qui précipitent la fin des personnages. Ce décalage est également celui qui conduit le lecteur sur une mauvaise piste. La fin de l'ouvrage, et la mort des prétendus méchants et gentils, dévoile l'impasse. Il n'a jamais été question de confondre le coupable et de révéler la solution, mais plutôt de mettre en action les mécanismes de la perception. Le jeu des apparences guide ainsi tous les stades de la narration photographique : il est le sujet et le principe du roman-photo.

- Le journal

Au cœur de l'histoire de *Fugues*, tous les objets qui font référence au polar, cessent d'être des symboles et deviennent de la plus grande banalité. Le journal n'est plus un accessoire de dissimulation ; parce qu'il est finalement lu par le détective, il reprend sa fonction première. À ce titre, il pourrait encore constituer un rebondissement efficace, en fournissant, par exemple une information clé au personnage. Pourtant, là encore, les auteurs évacuent cette possibilité de la narration. De cette lecture, rien ne vient nourrir l'histoire ; il ne semble avoir aucune utilité narrative. Ils vont en revanche attirer l'attention du lecteur sur un détail : le titre. Soigneusement dissimulé durant toute la filature, Plissart fait effectivement en sorte qu'il apparaisse très distinctement sitôt qu'il a repris sa fonction de support d'information : il s'agit d'un quotidien national belge, *Le Soir*.

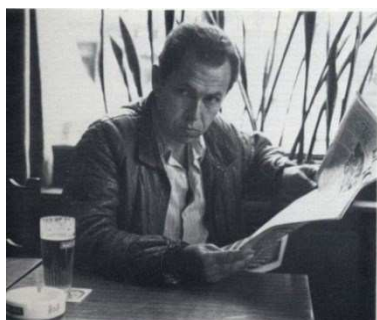


Fig. 92 *Fugues*, p.12



Fig. 93 *Fugues*, p.14



Fig. 94 *Fugues*, p.16

C'est à ce titre qu'il va jouer un rôle, à ceci près que l'information n'est pas destinée au personnage qui lit le journal, mais au lecteur du roman-photo. Elle permet notamment de placer les faits en Belgique, ce qui, sans cela, est loin de constituer une évidence pour le lecteur. Plus loin, ce titre « Le Soir », devient une mention qui indique le temps de l'histoire et qui marque l'intervention du narrateur. En tant que telle, il se substitue non seulement à la forme conventionnelle du phylactère ou du cartouche réservés au narrateur, mais entre littéralement dans l'image. Cette insertion dans l'image, de mots à destination du lecteur, place le narrateur au cœur de l'histoire et du dispositif photographique.

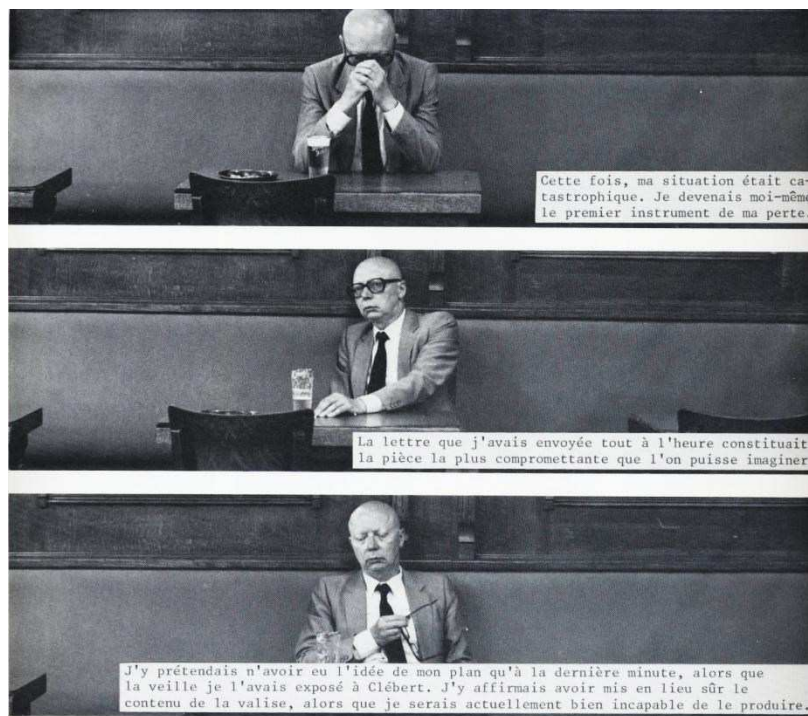


Fig. 95 *Fugues*, p.111

- L'alcool

L'alcool, autre repère fort du polar, est également repris et détourné dans *Fugues*. Loin des codes du genre, qui associent l'alcool au caractère solitaire du héros, qui rendent la consommation d'alcool nécessaire à l'obtention d'informations, ou qui en font un déclencheur dramatique, le verre d'alcool devient ici un indicateur temporel. Combiné au principe de succession des images, le verre de bière qui se vide progressivement donne à voir le temps qui s'écoule : il ne sert

pas à caractériser un personnage, mais constitue un marqueur de temps. Par ce biais, la séquence photographique prend le pas sur l'instance du narrateur ; cette dernière ne se manifestant par aucune intervention verbale, est supplanté par le système de la photographie.

L'effet de l'alcool sur la crédibilité d'un personnage de roman noir n'a pas échappé aux auteurs, mais c'est à un autre endroit qu'ils cherchent à conduire le lecteur. Plissart et Peeters s'appuient sur les codes et en jouent simultanément, au point de faire prendre à Zoldi, personnage qui incarne la figure du méchant, un chocolat : « Ensuite ? Eh bien, je l'ai suivi dans ce café. Il y est resté 25 minutes, a bu un chocolat, est allé aux toilettes et est ressorti avec une petite valise que je n'avais pas vue jusque-là¹⁵⁹ ».



Fig. 96 *Fugues*, p.12



Fig. 97 *Fugues*, p.102

Sorti de son contexte, l'intérêt de cette information paraît assez relatif ; à la lumière du roman-photo complet, cet élément met en évidence la duplicité du personnage : Zoldi, cet homme suivi, celui qui prend un chocolat et semble

¹⁵⁹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.17.

inoffensif, se révèle être un menteur. On le retrouve ainsi, chez lui, devant une machine à écrire, un verre et une bouteille de whisky à porter de main (p.102-104). Il a laissé sa posture d'homme suivi, pour reprendre son rôle de manipulateur. Le fait qu'il consomme du whisky, et que la bouteille est prise une place au premier plan de la photographie, signale cette autre face du personnage.

En comparant cette scène avec la proposition faite dans le carnet des auteurs¹⁶⁰, on apprend qu'elle a été prévue dans les moindres détails : « Z. chez lui se sert un whisky ~~Johnny Walker~~ Glen Fiddish. [...] Plan sur Z. debout déposant son verre ». S'il semble y avoir une hésitation sur la marque du produit, le fait qu'il doive figurer en bonne place est affirmé et confirme sa valeur symbolique.

- La cigarette

Autre objet fantasmatique, la cigarette figure également en bonne place parmi les accessoires utilisés dans *Fugues*. Alors qu'elle contribue, en les animant de volutes ou en les saturant de fumée, à créer des atmosphères de film noir, propices aux vices, la cigarette se fait ici plus discrète. Elle n'est pas utilisée à des fins esthétiques. Au moment où Marchant propose une cigarette à Clébert, le geste ne traduit aucune tension sexuelle, pas plus qu'il ne met en évidence une quelconque situation de séduction. La cigarette est en fait l'indice de celui qui réfléchit, qui observe et qui doute. Les auteurs s'attaquent également à toute la symbolique de la marque *Marlboro* ; attachée à la figure de l'homme courageux et solitaire¹⁶¹, cette marque est censée incarner une forme d'assurance et d'évidence. Or, elle est ici associée au trouble et à l'incertitude.

Le whisky, les cigarettes américaines, mais aussi le trench-coat que porte Clébert, semblent tout droit sortis d'un polar américain. Le détail, dans le bureau de Zoldi, d'une photographie encadrée (Fig.97), représentant le quartier de Times Square à New York, semble d'ailleurs faire allusion au monde américain et à une forme de décadence. Connue jusqu'au milieu des années 1980, pour la prostitution,

¹⁶⁰ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Fugues, Carnet de notes, op. cit.*, p.37.

¹⁶¹ Si à sa création en 1926, Marlboro ciblait bien un marché féminin, à partir des années 1950, la marque se repositionne, et choisit de s'adresser aux consommateurs plutôt qu'aux consommatrices ; sa communication met alors en scène des figures masculines et viriles, et plus particulièrement celle du cow-boy.

la délinquance et la corruption qui y règnent, ce quartier et tout ce qu'il peut avoir de perversi, font écho à la noirceur de ce qui se trame dans *Fugues*. Servi par le noir et blanc de sa photographie, qui l'attache un peu plus à l'univers du cinéma de genre des années 40, le roman-photo laisse entrapercevoir les envies de film des deux auteurs. En raison de la difficulté économique d'une telle entreprise, ces envies se transposent dans une forme simplifiée de narration en image, le roman-photo. Le choix du noir et blanc, à l'heure du succès de la couleur dans la presse et à la télévision, est sans doute en partie le fait de contraintes technique et économique ; les tirages couleur sont effectivement plus compliqués et plus coûteux. Paradoxalement, ces contraintes ont contribué à nourrir une certaine dimension cinématographique du roman-photo.



Fig. 98 *Fugues*, p.56

De plus, le noir et blanc ne donne pas la même prise au temps. Certains détails vestimentaires, les lunettes de Zoldi (Fig.99) ou la coupe de cheveux de Clébert (Fig.98), témoignent des années 1980 ; mais, le cycle de la mode aidant, ce témoignage reste relatif. Un passage à la couleur aurait stigmatisé plus visiblement l'ouvrage. Par-delà la qualité un peu faible de l'impression, le noir et blanc est, à tout point de vue, un choix éclairé.



Fig. 99 *Fugues*, p.113

3) Une filature photographique

La filature est un élément important du genre à suspense : du film policier, au roman à énigme, elle constitue le moyen de la vérité. Si l'interprétation des faits découverts peut varier, et constituer en cela un levier efficace pour faire rebondir l'histoire, la véracité des faits ne peut être remise en cause : le lecteur perçoit l'information comme une donnée objective. À la différence du témoignage, qui est

également une source importante de données dans le polar, il n'y a pas de mensonge possible dans les informations révélées par la filature. C'est à cet endroit que se noue le lien entre filature et photographie. Les deux partis ont pour principe théorique de révéler une part de vérité ; appliqué à la fiction, ce principe assure le lecteur que ce qu'il lit ou ce qu'il voit est, relativement à la diégèse, vrai. Dans *Fugues*, le thème de la filature est exploité à double titre : en tant que ressort de la narration, il implique les personnages, mais également la figure du narrateur.

La construction de l'image illustre en premier lieu qui est le suiveur et qui est le suivi. Le premier est un personnage partiellement caché derrière un mur (Fig.100), derrière un arbre (Fig.101), qui se retourne (Fig.104). La discrétion nécessaire à ce personnage en filature est renforcée par une construction photographique qui le décentre toujours ; cela permet d'ouvrir le champ de l'image, de rendre compte du contexte, mais aussi de mettre en évidence le fait qu'il se tient en retrait du sujet de sa traque. Le personnage poursuivi est, le plus souvent, vu de dos : on comprend ainsi simultanément, quelle est sa situation, et qu'il ignore sa situation. Parce qu'il est l'objet de toutes les attentions, il est également placé au centre de l'image. Cette construction photographique instruit le lecteur sur le statut du personnage dans la narration.

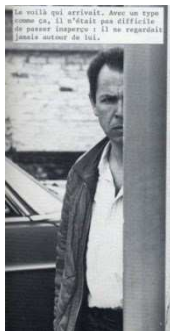


Fig. 100
Fugues, p.11



Fig. 101
Fugues, p.18



Fig. 102
Fugues, p.19



Fig. 103
Fugues, p.19

Dans certains cas, le personnage suivi peut être présenté de face, dans une composition qui exclut de son champ toute présence du fileur. Le lecteur comprend alors qu'il a affaire à une vue subjective de la scène. La mise en page l'y invite

notamment en présentant la scène en question encadrée par des vignettes qui figurent le suiveur de face (Fig.100) ; il s'agit bien de mettre en évidence que les faits correspondent à la perception d'un personnage. Ce type de vue reste néanmoins assez rare dans le dispositif de *Fugues* ; il cause un flottement entre deux interprétations ; il doit donc être bien balisé pour que le lecteur soit toujours conscient que ce qu'il voit n'est pas objectivement ce qui se passe.



Fig. 104 *Fugues*, p.19

Si l'alternance des photographies est le moyen narratif le plus largement utilisé pour construire l'intrigue, certaines vues mettent cependant en présence le suiveur et le suivi. La composition articule alors deux propositions photographiques : l'image de celui qui regarde, et l'image de ce que voit celui qui regarde. Cette mise en abyme peut encore se complexifier avec l'entrée d'un troisième observateur : Clébert suit Marchant qui suit Zoldi. Dans tous les cas, le dispositif reste le même : le suiveur est de dos et à bonne distance du suivi, ce qui permet au lecteur de comprendre l'objet/le sujet de sa traque.



Fig. 105 *Fugues*, p.37



Fig. 106 *Fugues*, p.69



Fig. 107 *Fugues*, p.99

La donne change pourtant dès lors que les deux protagonistes sont présentés de face. On découvre ce cas de figure dans les pages 99 et 100 du roman-photo. Le changement d'angle de vue, illustre un renversement des rôles. Jusque-là, Marchant semblait contrôler la situation : il suivait et observait Zoldi (Fig.105). À présent qu'on sait Zoldi à l'origine de cette filature, il ne peut plus apparaître de dos, c'est-à-dire comme quelqu'un qui ignore la situation. Il apparaît de face, au premier plan, laissant Marchant loin derrière. Cette inversion des angles de vue montre qu'il se sait suivi, et le place à l'origine de tout. Plus loin, le choix de l'angle de vue oriente la lecture des scènes, et indique une forme d'intention. La composition photographique et les effets de mise en page restituent les déplacements et les poursuites des personnages, et, ce faisant, révèle en creux la présence du narrateur.

La question d'une autre instance se pose sitôt que le suiveur et le suivi sont photographiés de dos. Une telle mise en place permet de mettre les personnages et leur environnement en perspective et de donner une meilleure vision d'ensemble au lecteur. Elle est aussi la marque d'un observateur en recul de la scène ; à la différence des personnages, sa place n'est pas dans les faits de l'histoire mais dans la narration. S'il est invisible, le narrateur se manifeste néanmoins dans des angles de vues qui traduisent sa position dans l'espace. Enfin, l'article de presse qui clôt l'histoire, constitue la signature d'une instance qui observe, met en relation, raconte des faits avec lesquels il a une certaine distance. Le narrateur de *Fugues* joue avec tous les codes : il adopte le point de vue de chacun des personnages, il ne se présente pas et existe en filigrane, il détient des informations qu'il choisit de livrer à un moment plutôt qu'à un autre, se situe à chaque endroit et chaque instant des faits. Le lecteur fait ainsi l'expérience de l'existence et de l'omniscience du narrateur. L'usage de la photographie induit un autre type de relation entre narrateur et personnage : le narrateur se positionne dans l'espace du personnage. Devant, derrière, en plongée ou contre-plongée, les vues s'organisent sur un principe dynamique qui paraît bien plus cinématographique que littéraire. S'il s'éloigne du roman-photo traditionnel (la photographie ne vient pas en

remplacement d'une description textuelle), il ne se rapproche pas pour autant du cinéroman.

Dans *Fugues*, se joue la rencontre de la photographie et de la littérature. Les deux partis se rejoignent sur une articulation problématique du réel et de la fiction ; le réalisme littéraire et la fiction diégétique se projettent dans l'illusion de vérité et la nécessaire construction de l'image photographique. La filature, la poursuite, l'enquête sont ainsi des moyens efficaces pour mettre en œuvre les pratiques littéraire et photographique. Les thèmes permettent de remettre en cause toutes les certitudes ; ils cultivent le doute, et, en tant que tels, sont propices à reconsidérer le fond autant que la forme des faits. À des degrés divers, ils seront d'ailleurs utilisés dans d'autres romans-photos de Plissart et Peeters : les femmes qui se poursuivent dans *Droit de regards* et l'enquête menée dans *Le Mauvais œil*.

La dimension séquentielle du photographique trouve du sens dans la poursuite et l'enquête. Elle renvoie à l'empreinte forcément partielle du réel, à l'indice, à la preuve en image, à l'instantané et au fait de prendre sur le vif. La dimension littéraire se trouve quant à elle, incarnée dans la structure de l'image photographique : le point de vue narratif se donne à voir dans la pluralité des angles photographiques. Le point de vue unique permet de retenir certaines informations plutôt que d'autres. L'enquête, et l'intrigue qui préside à celle-ci, se nourrissent du travail de déconstruction de la narration. En outre, on verra plus loin, à quel point les romans-photos de Plissart et Peeters se sont inspirés des œuvres dites du Nouveau Roman.

d. Une réussite en demi-teinte

Les auteurs sont assez critiques sur le résultat. Ils sont notamment assez mécontents de la qualité d'impression de l'ouvrage¹⁶², qui est, de fait, assez médiocre. Les images imprimées manquent de définition et de contraste. Le grain du papier n'est pas assez fin et ne permet pas un encrage uniforme. L'image est un peu granuleuse, les noirs manquent de densité, et l'impression d'ensemble est un

¹⁶² « Le livre une fois imprimé (fort mal du reste) ne nous satisfait pourtant qu'à demi ». Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.8-9.

peu grise. Or, l'insatisfaction des auteurs ne se porte pas sur le seul problème d'impression. Plissart et Peeters constatent ainsi que :

Ayant fait de la photographie le point de départ du récit, *Fugues*, étrangement, n'avait pas vraiment pris en compte les spécificités concrètes de la narration photographique : la photo, souvent, restait simple donnée de scénario. Le volume souffrait notamment de deux problèmes : l'insertion du texte dans l'image (trop semblables à ceux que proposait la bande dessinée, les phylactères faisaient tache dans la photographie) et l'assujettissement des éléments visuels à la narration littéraire (la complexité du récit avait plus d'une fois condamné les images à épouser le cheminement du texte, voire à s'y conformer)¹⁶³.

Ce jugement mérite qu'on s'y attarde. Il est tout d'abord intéressant de constater que les auteurs se réfèrent au modèle de la bande dessinée pour justifier la mise en page du texte. Au vu des phylactères uniformément anguleux, de l'absence de variations typographiques, et de la police "machine à écrire" du texte, cette référence aux bulles de bande dessinée n'apparaît pourtant pas clairement. Ce parti-pris souligne plutôt un besoin de préserver quelque chose du livre, de se raccrocher au texte. Le fait de jalonner l'histoire de mots pour en garantir la lisibilité dépossède en partie l'image. « L'assujettissement des éléments visuels à la narration littéraire¹⁶⁴ », déploré par les auteurs, est lié à ce manque d'assurance. La photographie est empêchée par le texte qui vient se superposer et la cacher : cette mise en forme a des conséquences sur sa capacité de narration.

Les trois parties de l'épilogue proposent une autre organisation phototextuelle. Formellement, celle-ci relève plus du sous-titrage et de l'image légendée, que du phylactère. Ce dispositif donne une plus grande autonomie à l'image : elle n'est pas au service du texte et apporte une autre information. Par exemple, le secret de « l'organisation » est lisible dans des photographies prises sur une plage déserte, en plan large et sans qu'aucun personnage n'apparaisse jamais de face. L'éloignement des personnages laisse planer le secret de leurs échanges : ils sont trop loin pour qu'on puisse les entendre; le texte aménage un accès à ce

¹⁶³ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.8-9.

Plusieurs années après, Peeters fait le point sur cette production photo-romanesque, et reprend, à la lettre, ces propos ; ce faisant, il actualise leur validité. Benoît PEETERS *Écrire l'image*, op. cit., p.35.

¹⁶⁴ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.8-9.

secret. Sur un plan narratif, la mise en relation des propos de l'image et du texte est de toute évidence plus riche de sens. Ainsi réalisé, l'épilogue apporte un autre souffle au roman-photo, d'autant plus qu'il vient ponctuer ce dernier en trois phases ; il distribue les informations au compte-goutte en même temps qu'il entretient le mystère sur cette « organisation » secrète. Le constat de certaines défaillances de *Fugues*, explique que les auteurs aient décidé, dans les ouvrages suivants, d'expérimenter d'autres mises en forme: un roman-photo sans phylactères (*Prague*), un roman-photo sans texte (*Droit de regards*), un sous-titrage hors texte (*Le Mauvais œil*) ou encore du texte photographié (*Aujourd'hui*). Au fil de ses différents agencements, il apparaît que la photographie prend de plus en plus d'autonomie.

Fugues est un ouvrage qui va susciter de la curiosité et un certain intérêt, mais les résultats en vente sont assez mitigés. La distribution ne génère pas assez de revenus pour entrer dans les frais de réalisation d'un nouveau roman-photo, et encore moins dans celle d'un film. Sans cette contrainte financière Plissart et Peeters n'auraient peut-être pas déployé la même énergie pour réaliser des romans-photos. Mais il s'est avéré que le format du livre était bien plus accessible que celui du cinéma ; il s'est imposé comme la forme la plus à même d'articuler les univers et les compétences des deux auteurs. Certains choix formels, certaines références, témoignent assurément de l'influence du cinéma dans *Fugues* ; Ils révèlent aussi la capacité des auteurs à les digérer, et à faire que l'ouvrage, bien qu'il soit une alternative au cinéma, n'en soit pour autant pas un simple résidu.

Les auteurs trouvent dans le roman-photo un moyen d'expérimenter une autre forme de narration en images. Ils ne perdent cependant pas de vue leur envie de réaliser un film ; c'est une expérience qu'ils feront d'ailleurs chacun de leur côté quelques années plus tard. Peeters tourne son premier court métrage, *Le compte-rendu*¹⁶⁵, en 1987 et un long métrage, *Le Dernier Plan*¹⁶⁶, en 1999. Plissart réalise

¹⁶⁵ *Le Compte rendu*, 35mm, noir et blanc, 1987, scénario et réalisation : Benoît PEETERS.

¹⁶⁶ *Le Dernier plan*, 35mm, couleur, 1999, 90 minutes, scénario : Benoît PEETERS ; réalisation : Benoît PEETERS, François SCHUITEN, Pierre DROUOT et Sandrine WILLEMS ; production : Les Piérides, Bruxelles.

quant à elle, plusieurs courts métrages dont *L'occupation des sols* en 2000¹⁶⁷. En attendant l'heure du cinéma, le duo met en route son deuxième roman-photo. Sans financement, ni commande, il doit contourner un certain nombre de contraintes, mais jouit également d'une grande liberté de création. *Droits de regards* paraît en 1985.

3. *Droit de regards*, au-delà du roman-photo

Au lendemain de la parution de *Fugues*, il ne semble pas acquis que Plissart et Peeters puissent faire aboutir un nouveau projet de roman-photo aux Éditions de Minuit. Avant même la déception des auteurs quant à l'impression de l'ouvrage,

l'échec commercial aurait pu justifier la fin de ce type d'expérimentations. C'est sans compter sur la ténacité de Lindon. Plus que le goût du risque, ce dernier à l'envie de voir émerger de nouvelles formes narratives, d'explorer de nouveaux horizons. Lorsque Plissart et Peeters lui soumettent *Droit de regards*, il décide donc de le publier. Au-delà des bonnes volontés, on notera que le contexte éditorial est plutôt propice à l'émergence de nouvelles formes. *Droit de regards* bénéficie notamment de ce qui constitue l'un des plus grands succès de l'édition d'après-guerre : *L'amant* de Marguerite Duras. Paru en septembre 1984, le roman obtient le prix Goncourt en 1985 ; entre

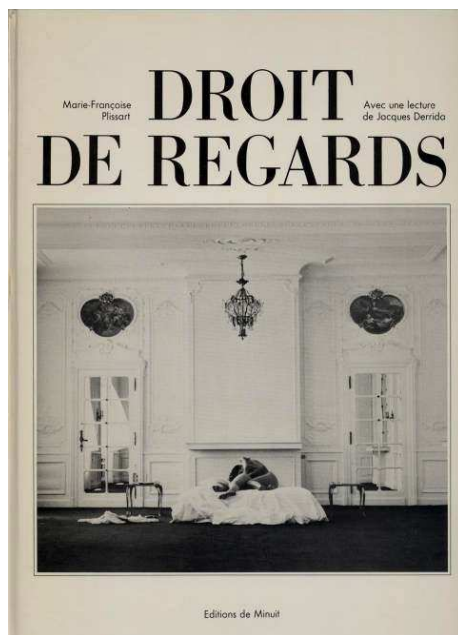


Fig. 108 *Droit de regards*, couverture

¹⁶⁷ *L'occupation des sols*, dv-cam, couleur, 27 minutes 40, 2002, réalisation : Marie-Françoise PLISSART et Mathias NOUEL ; production: Michel de Wouters Productions, Christine Tinlot ; coproduction, soutien: Michel de Wouters Productions, ARTE, RTBF, CBA, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique.

temps, ce sont près de deux cent cinquante mille exemplaires qui se sont vendus. Les bénéfices dégagés donnent une grande latitude à la maison d'éditions et lui permettent certains choix audacieux. Les Éditions de Minuit choisissent par conséquent, de réitérer l'expérience photoromanesque, avec une proposition qui s'avère très éloignée de celle de *Fugues*. Cette rupture avec le premier opus, indique bien le caractère expérimental des deux objets ; il n'y a pas de tentative d'instaurer de nouvelles règles au genre photoromanesque, mais bien d'expérimenter les possibilités narratives de la photographie. De même, les ouvrages qui suivront, *Prague*, *Le Mauvais œil* et *Aujourd'hui*, participeront, jusqu'à l'épuisement, à ce projet d'investigation photographique.

a. Histoire d'un parti-pris

Si le projet est édité à nouveau par les Éditions de Minuit, il ne s'agit pourtant pas d'une commande. Les contraintes budgétaires sont ainsi les mêmes qu'avec *Fugues*. Il faut mobiliser encore une fois les qualités et les bonnes volontés de l'équipe, pour compenser un manque certain de moyens. C'est sans doute à ce prix que les auteurs conservent leur liberté artistique. Riches des expériences précédentes, Plissart et Peeters se donnent également plus de souplesse dans leur fonctionnement :

Marie-Françoise Plissart intervenait de plus en plus dans l'élaboration du scénario ; j'étais présent pendant les prises de vues, même si c'est elle qui les assumait concrètement ; quant à la sélection des images et à la mise en pages, nous nous en occupions ensemble. D'une séquence à l'autre, les échanges se faisaient souples : les premières scènes étant déjà montées quand les dernières étaient encore en train de s'inventer, nous pouvions faire revenir sans difficultés le principe d'un cadrage ou l'organisation d'une page¹⁶⁸.

1) Une proposition silencieuse

Avec le recul, Plissart et Peeters ont fait le point sur ce qui, selon eux, ne fonctionnait pas dans *Fugues*, leur premier roman-photo :

¹⁶⁸ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op.cit, p.36.

Le volume souffrait notamment de deux problèmes : l'insertion du texte dans l'image (trop semblables à ceux que proposait la bande dessinée, les phylactères faisaient tâche dans la photographie) et l'assujettissement des éléments visuels à la narration littéraire (la complexité du récit avait plus d'une fois condamné les images à épouser le cheminement du texte, voire à s'y conformer)¹⁶⁹.

Forts de ce constat, ils décident d'engager un nouveau projet en suivant une toute autre ligne : « Après plusieurs semaines de travail sur le scénario, nous nous sommes donnés une règle simple et radicale : nous nous passerions totalement de texte¹⁷⁰ ». Si *Droit de regards* est présenté par les auteurs comme un roman-photo, les problématiques propres au genre sont une fois encore, complètement réinvesties : les phylactères ont disparus, l'histoire à proprement parler est reléguée au second plan, le thème amoureux est abordé dans un chassé-croisé entre trois femmes, la construction du dispositif bouleverse la chronologie de l'histoire et se présente comme une circulation. L'objet de Plissart et Peeters se définit en creux par rapport au roman-photo traditionnel ; il se caractérise par le manque et l'absence : pas de texte, phylactères, ou autres indications du narrateur, pas de chapitres soutenant la narration, et des personnages sans identités. Ce parti-pris des auteurs rompt en toute connaissance de cause, avec les codes du genre. Il conduit en outre une histoire relative, plus précisément une combinaison d'histoires, assez difficile d'accès.

Les Éditions de Minuit accueillent cette nouvelle réalisation de Plissart et Peeters avec enthousiasme. Face à une proposition silencieuse et difficile, Jérôme Lindon exige cependant que l'ouvrage soit accompagné d'un texte. L'éditeur ne considère pas que quelque chose manque à l'ouvrage ; il pense seulement que l'accès au sens de ce dernier sera facilité par un éclairage textuel.

Il pensait que ces images seules, ces images nues, à plus d'un sens, ne pouvaient pas rester là comme ça, et il a demandé si on ne pouvait pas trouver un préfacier illustre¹⁷¹.

¹⁶⁹ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit. p.35.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Benoît PEETERS et Raphaël ENTHOVEN, « Écrire la vie de Jacques Derrida », conférence *Le Philosophe et la déconstruction*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme-MAHJ, Paris, janvier 2011, http://www.akadem.org/sommaire/themes/liturgie/6/8/module_9311.php.

À la forme préfacée, Plissart et Peeters vont toutefois préférer la postface. Ce choix leur permet de conserver l'intégrité du dispositif photographique, et de lui laisser le temps d'exister avant d'être confronté au texte. Le lecteur, vierge de toute contamination textuelle, peut faire l'expérience de l'ouvrage et de son fonctionnement. Qu'on la lise ou pas, la préface oblige à passer par les pages du texte pour accéder aux pages photographiques. La postface élimine cette étape ; le fait qu'elle vienne après, est un message adressé au lecteur : il n'a pas besoin du texte pour accéder à la narration photographique, mais, à l'image du fonctionnement rétrospectif du texte, il devra nécessairement revenir sur sa première lecture.

2) Le choix du philosophe

Après avoir consulté le catalogue de la maison d'édition et envisagé plusieurs auteurs possibles pour ce texte, le choix se porte sur Jacques Derrida. Il semble évident que le philosophe, dont la réflexion a remis en cause la prédominance de la parole sur l'écriture, a quelque chose à apporter à un objet photographique qu'on qualifie souvent de muet. Ce choix s'avère également stratégique en matière d'édition, puisqu'il a pour effet d'associer le roman-photo à un nom connu, en tout cas plus que celui de Plissart ou de Peeters à l'époque. L'ouvrage doit effectivement trouver son public, et la caution d'un nom reconnu n'est souvent pas étrangère au succès d'une publication. Et rétrospectivement, il est indéniable que la collaboration de Derrida a joué un rôle dans la fortune du roman-photo.

Ce choix n'était pourtant pas, en soi, une garantie de succès. En effet, à la sortie de *Droit de Regards* en 1985, Derrida est, en France, un philosophe boudé par ses pairs et peu connu du public. Il bénéficie en revanche d'une grande notoriété hors des frontières, et notamment aux États-Unis : cette notoriété peut être rapprochée de l'étonnant succès de *Droit de regards* à l'étranger. Bien que Derrida ait lui-même écrit que l'œuvre était « intraduisible¹⁷² », elle sera, de toutes les narrations photographiques de Plissart et Peeters, la plus diffusée dans le monde.

¹⁷² « Voilà des photographies intraduisibles, illisibles dans un pays dont les habitants ne seraient pas francophones ». Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de regards », *op. cit.*, p.XX.

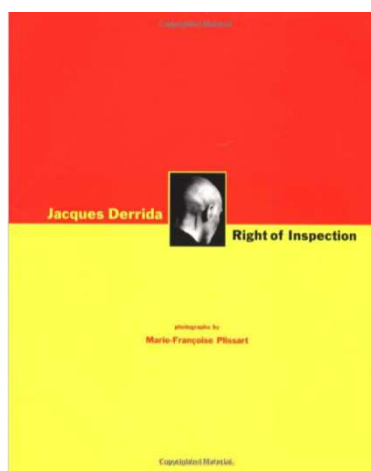


Fig. 109 *Right of Inspection*,
Couverture, 1999



Fig. 110 *Recht auf Einsicht*
Couverture, 1985



Fig. 111 視線の権利
Couverture, 1988



Fig. 112 시선의 권리
Couverture, 2004

Traduit en allemand (*Recht auf Einsicht*¹⁷³), en anglais (*Right of Inspection*¹⁷⁴), en japonais (視線の権利¹⁷⁵) ou en coréen (시선의 권리¹⁷⁶), l'ouvrage trouve son public en partie grâce au nom du philosophe. Ce succès a néanmoins un prix. À l'heure d'Internet, une recherche de *Droit de regards* dans les bases de données en ligne, fait autant émerger la figure de Derrida, que celles de Plissart & Peeters. Au-delà d'un simple état statistique, cette situation ne reflète pas la réalité de l'ouvrage, et renvoie souvent à une conception erronée des proportions de travail : la survalorisation du texte de Derrida fait parfois passer au second plan le travail narratif et photographique. L'œuvre semble avoir fait son chemin dans le champ analytique de l'image et de l'écriture, plus naturellement que dans celui de la narration photographique à proprement parler. L'édition américaine traduite par *Right of Inspection* propose ainsi une couverture qui valorise le nom et le texte de Derrida par rapport à la proposition photographique de Plissart ; au point de laisser supposer que le philosophe est l'auteur de l'ouvrage et que l'image est illustrative du texte. C'est à ce prix que l'ouvrage fait, quatorze ans après sa sortie en France, l'objet d'une édition aux États-Unis. De son côté, l'édition allemande, parue en 1985, présente l'ouvrage *Recht auf Einsicht*, comme une réflexion philosophique combinant le travail de Plissart et Derrida. La version japonaise est quant à elle, proposée en numéro spécial d'une revue de philosophie, indiquant la reconnaissance d'un ouvrage plus philosophique que photographique.

L'importance accordée au nom de Derrida, a pour conséquence de réduire celle de Peeters. Son nom est ainsi souvent évacué : l'auteur est bien mentionné au générique en tant que coscénariste de Plissart, mais son nom ne figure pas en couverture. Alors même que le travail de collaboration du couple est la clé de voûte de leur production, il n'est pas valorisé par la formulation. Cette mise à l'écart s'explique probablement par l'absence de texte. Dans les ouvrages précédents, les

¹⁷³ Marie-Françoise PLISSART, *Recht auf Einsicht*, Wien, Passagen Verlag, 1985. (Traduction de Michael Wetzel)

¹⁷⁴ Jacques DERRIDA, *Right of Inspection*, photographs by Marie-Françoise PLISSART, New-York, The Monacelli Press, 1999. (Traduction de David Wills)

¹⁷⁵ Jacques DERRIDA, Marie-Françoise PLISSART, « 視線の権利 » [Droit de ligne de mire/de vue], in 哲学書房 (Shobo Philosophie), hors-série n°3, 1988, Japon. (Traduction de Kazunari Suzumura)

¹⁷⁶ Jacques DERRIDA, Marie-Françoise PLISSART, 시선의 권리 [Droit de l'œil], Séoul, 아트북스 [Ahteubukseu], 2004.

mots relevaient plutôt des prérogatives de Peeters ; leur évincement de *Droit de regards* rends moins visible sa participation, et déséquilibre, en apparence, le partenariat Plissart-Peeters au profit d'un partenariat (virtuel) Plissart-Derrida. Revenant sur son rôle dans la réalisation du roman-photo, Peeters évoque précisément cette configuration :

« Quel fut votre rôle dans ce livre ? », me demande Hillis Miller¹⁷⁷. Je l'ai rêvé et conçu avec Marie-Françoise Plissart. J'ai participé au tournage de la plupart des scènes. J'ai organisé les pages avec elle après les prises de vue. Mais je n'ai rien écrit et n'ai donc pas voulu signer sur la couverture, laissant Plissart et Derrida côte à côte, en un étrange face à face¹⁷⁸ ».

Au-delà la visibilité réduite sur sa participation, l'écrivain et scénariste est bien le trait d'union entre l'ouvrage et Derrida. Quand Lindon demande aux auteurs du roman-photo de trouver un préfacier, il ne leur impose aucun nom ; c'est Peeters qui pense, et non sans raison, à solliciter le philosophe : « C'est moi, [...] qui ai proposé d'aller le trouver [...] J'ai suggéré le nom de Derrida sans trop y croire, et je lui ai écrit de mon mieux¹⁷⁹ ». S'il n'avait jusque-là, pas eu l'occasion de rencontrer Derrida en personne, Peeters l'avait en fait, rencontré assez tôt, par les textes. En effet, il n'est encore qu'un jeune lecteur de philosophie, lorsqu'il découvre les écrits de celui dont il fera, un peu plus de trente ans plus tard, la biographie¹⁸⁰ :

Lorsque j'ai commencé à lire Derrida, en hypokhâgne, c'est *dans le texte* que je l'ai fait. Bien sûr, je ne comprenais pas tout mais j'étais sensible à la force de son écriture, à l'originalité de son approche. Ce sont elles qui m'ont séduit – et marqué pour la vie¹⁸¹.

La place que Derrida se fait dans le roman-photo, lui était d'autant plus accessible que l'ouvrage est, indirectement, pétri de sa réflexion. Si l'ouvrage se prête aussi bien à la déconstruction qu'en fait Derrida, c'est qu'il est pensé intelligemment et conçu pour ne pas se livrer de manière linéaire. La rencontre des auteurs du roman-photo et du philosophe, de la narration photographique et du texte, apparaît

¹⁷⁷ Professeur de littérature et critique littéraire américain, J. Hillis Miller est également le traducteur de certains textes de Derrida en anglais, parmi lesquels la *Lecture de Droit de regards (Right of Inspection)*.

¹⁷⁸ Benoît PEETERS, *Trois ans avec Derrida. Carnets d'un biographe*, Paris, Flammarion, 2010, p.229.

¹⁷⁹ *Idem*, p.230.

¹⁸⁰ Benoît PEETERS, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.

¹⁸¹ Benoît PEETERS, *Trois ans avec Derrida. Carnets d'un biographe*, op.cit, p.223.

comme une réussite; les protagonistes parviennent à une telle cohérence que l'ouvrage, en contradiction avec le projet initial, ne semble pas pouvoir exister sans texte, et notamment sans le texte de Derrida.

3) Texte et conséquences

a) Une lecture de Derrida

En 1983, le binôme soumet le roman-photo à Derrida qui, après un long temps¹⁸², en propose finalement une lecture. Cette dernière met au jour les fonctionnements les plus ténus, et pose des mots sur les intuitions et les sensations générées à la lecture de l'œuvre. Selon Peeters¹⁸³, le texte a été publié sans que personne n'ait eu à en changer ne serait-ce qu'une virgule. En fait, on imagine difficilement les jeunes auteurs de *Droit de Regards*, faire des retours, sur le fond ou sur la forme, à quelqu'un qu'ils reconnaissent comme une autorité. Voir cette autorité se pencher sur leur travail, et s'en nourrir, est sans doute une grande satisfaction pour eux. La coexistence des deux propositions est pourtant problématique.

Cette adhésion de l'éditeur, mais surtout des auteurs, à la lecture de Derrida cautionne d'emblée le propos du texte. Malgré la mention qui le présente comme « une lecture de Jacques Derrida », le texte inséré dans les pages du livre, se pose comme une référence officielle de la narration photographique. Or, il n'est pas question de recevoir l'écrit derridien comme une vérité absolue : il est une lecture fondée sur la proposition photographique et narrative, mais surtout nourrie des propres préoccupations du philosophe. À ce titre le choix du terme "lecture", n'est pas anodin. Les variations de sens du mot construisent tout d'abord une zone d'interprétation complexe ; l'ensemble de ces variations dessine un espace problématique propice au fonctionnement derridien.

¹⁸² Ayant retrouvé une lettre de Derrida dans ses archives, Peeters, dans ses carnets de biographe se souvient de cette attente : « Une lettre me frappe [...] Elle date du 21 août 1984, au moment où il nous envoyait, à Marie-Françoise et à moi, le texte longtemps attendu de sa lecture de *Droit de regards* : "Me pardonneriez-vous jamais ce long retard ?" ».

Idem, p.54.

¹⁸³ Entretiens.

La lecture, en général, est « l'action d'une personne qui lit à haute voix¹⁸⁴ », mais « se dit le plus souvent de la reproduction par la voix d'un texte écrit ou imprimé¹⁸⁵ ». Plus précisément, une lecture est, une action qui consiste à « prendre connaissance du contenu d'un texte écrit pour se distraire, s'informer¹⁸⁶ », ainsi qu'une « manière de comprendre, d'interpréter un texte, un événement¹⁸⁷ ». Entre acte de restitution et acte d'interprétation, la lecture n'est jamais univoque. La *Lecture* de Derrida joue volontiers de ces possibilités. Le philosophe navigue de description en analyse, en prenant bien soin de n'écarter aucune piste. Il tâche comme ça, de couvrir au mieux tout le champ des possibles de la narration photographique. Les doutes et les contradictions qui ne manquent pas de se signaler au gré de sa prospection, ne sont pas écartés. Dès les premières lignes du texte, le philosophe les signale au lecteur :

Ces images ? Il faudrait alors qu'elles donnent quelque chose à voir ou à reconnaître [...]. Or j'en ai du moins le sentiment, on s'ingénierait plutôt à nous dissimuler quelque chose¹⁸⁸.

Le texte de Derrida se construit dans l'agrégation de ces contradictions ; il trouve précisément dans la conversation à plusieurs voix, une forme à même de restituer la palette de sa réflexion. Les propositions assurées se heurtent aux questionnements, aux hésitations, et laissent apparaître progressivement, le mouvement de la pensée. L'œuvre, bien qu'ayant sa propre identité, se recrée dans le texte de Derrida. Elle est investie par le désir et les obsessions de son observateur. Dans le prolongement d'une première réflexion sur l'écriture, qui l'a porté à formaliser le principe de « différance », Derrida propose une traduction de l'œuvre, une interprétation. À l'instar du terme « différance », dont le remplacement du e par un a n'est perceptible que dans la trace écrite : « il s'écrit ou se lit mais [...] ne s'entend pas¹⁸⁹ », Derrida se propose de donner à voir le photographique par l'écriture, de révéler par l'écriture une construction qui n'est perceptible qu'intuitivement dans et entre les images. La narration photographique

¹⁸⁴ *Dictionnaire de l'Académie Française*, 8^{ème} édition, (1932-1935), URL : <http://www.cnrtl.fr>.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Trésor de la Langue Française Informatisé*, URL : <http://atilf.atilf.fr/>

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de regards », *op. cit.* p.I.

¹⁸⁹ Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp.1-29.

et sa proposition ne se livrent pas simultanément ; la première préexiste la seconde, en termes de création, de dispositif et de lecture. Ce sont leurs formes qui diffèrent, mais aussi leur temps de création ; ce système se construit enfin sur le postulat de lectures différées. Derrida trouve aisément sa place dans une œuvre qui incarne en partie ses propres questionnements philosophiques.

b) Une référence obligatoire

Alors que Derrida répond, avec ce texte, à une demande des auteurs et de leur éditeur, alors que ce texte n'est qu'une proposition de lecture du dispositif photographique, on assiste à ce qu'il advient couramment lors de mises en œuvre du texte et de l'image : une préséance du texte. Bien que le dispositif ne mette pas directement en regard le texte et l'image, qu'il ne place pas, dans une volonté hiérarchique, le texte sur la photographie, la présence du texte dans l'espace du livre, cautionnée par la mention de son auteur en couverture, officialise le propos et l'impose comme règle. De fait, la lecture de Derrida devient la grille à partir de laquelle le lecteur accède à l'image et à la narration. À ce titre, son efficacité est doublement problématique. D'un côté, en admettant que la lecture de Derrida soit juste (ce que sa présence dans l'ouvrage indique), elle pose la question de l'accessibilité à la narration photographique sans cet aiguillage. D'un autre côté, si on admet qu'il s'agit d'une proposition parmi d'autres, le lecteur qui en a pris connaissance est-il en mesure de la dépasser ?

Probablement parce qu'ils ont l'intuition d'un parasitage possible, Plissart et Peeters évacuent formellement le texte de la proposition photographique. Ils optent pour une compartimentation de l'ouvrage. Les paginations des deux parties se distinguent d'ailleurs par leur format de numérotation : cardinal pour l'espace photographique, et romain pour l'espace textuel. Il faut donc sortir de l'espace de la narration pour accéder à celui du texte. Cette différenciation par la mise en forme, est indicative mais reste théorique. Dans les faits, le lecteur, sitôt qu'il prend connaissance du texte de Derrida, voit son interprétation du photographique influencée. Ce texte qui n'a pas été conçu dans le temps de l'œuvre, s'ancre tant et si bien dans la narration photographique, qu'il devient essentiel. À tel point qu'il se

voit intercalé entre la quatre-vingt-dix neuvième et la centième vignette : entre la dernière photographie de la partie narrative et la photographie en quatrième de couverture. Cette dernière présente une femme au physique impressionnant, le crâne rasé ; elle est assise devant un cahier et referme son stylo. Sans doute avant de savoir qu'il trouverait sa place entre ses deux vignettes, Derrida dit ce que lui évoque cette dernière image : « En cette 100^{ème} case en effet, elle réapparaît au moment de refermer son stylo, comme si elle avait fini de composer, de monter ou de signer¹⁹⁰ ». Le personnage, que seul le lecteur du roman-photo peut identifier comme la narratrice, voire même une métaphore de l'auteur, achève l'histoire.

Alors que la quatrième de couverture sert le plus souvent d'interface avec le lecteur, elle fait ici, partie intégrante de la narration proposée dans les pages du livre. L'édition originale ne propose pas de texte d'accroche, d'informations sur l'auteur ou de mise en perspective de l'ouvrage, mais une seule vignette numérotée. Contrairement à ce qu'indique Derrida, cette numérotation ne fait pas référence au nombre de cases, mais au nombre de planches : l'histoire compte cent planches. Elle ne se termine donc pas à la page/planche 99, mais sur la couverture, après avoir été mise en attente par le texte. Avant même de pallier cette perturbation textuelle du dispositif, cette mention chiffrée permet de percevoir le livre dans sa totalité : la couverture fait partie de l'espace dévolue à la narration. Le texte vient se nicher après coup dans ce dispositif déjà établi,

Il [Derrida] a regardé lentement et silencieusement l'énorme pile de planches originales [...] Débordé comme toujours, il ne voulait ni accepter ni refuser, mais il a demandé un jeu de photocopies, pour relire l'ensemble à loisir. Quelques semaines plus tard, il promet d'écrire quelque chose¹⁹¹.

La numérotation devient un moyen de prolonger ce lien que l'intrusion du texte a quelque peu distendu. Ainsi établi, le dispositif narratif semble accueillir en son sein le propos derridien ; il lui aménage une parenthèse. Dans chacune des traductions et des rééditions publiées dans le monde, le dispositif est respecté : si la couverture fait l'objet de certains remaniements, la vignette de conclusion reste bien en

¹⁹⁰ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de Regards », *op.cit.*, p.XXXI.

¹⁹¹ Benoît PEETERS, *Trois ans avec Derrida. Carnets d'un biographe*, *op.cit.*, p.230.

place¹⁹², à quelques détails près. La dernière réédition de *Droit de regards*¹⁹³, fait une proposition en apparence transgressive : la photographie en quatrième de couverture, est recadrée et accompagnée d'une citation extraite de la lecture de Derrida. La mise en regard de cette dernière photographie et d'un extrait de texte, modifie sensiblement l'équilibre initial de l'ouvrage, et rompt le silence. Précédemment, la photographie encadrait le texte, tout en le maintenant à l'écart, et se posait en point final de la narration. Avec cette dernière mise en forme, le texte déborde de l'espace qui lui était jusque-là dévolu, pour pénétrer celui de la planche photographique 100. Cette rencontre sur le papier brise une forme d'isolement ; elle officialise également une relation déjà consommée entre la narration photographique et les mots qui la donnent à voir. En effet, si le photographique paraissait avoir le dernier mot dans la première édition du roman-photo, le signalement qu'en faisait Derrida dans sa lecture, court-circuitait déjà le dispositif. Le rapport analytique du texte vis-à-vis de l'image photographique, instaure une autre circulation dans l'espace photographique, indépendante de l'ordre voulu par la narration ; en sorte que l'ouvrage se voit dirigé sur un mode de fonctionnement hypertextuel. En mentionnant une image de l'ouvrage, en la donnant à lire avant la fin, ou en impulsant un retour en amont, il interfère dans l'ordre des photographies. Par anticipation ou rétroactivement, l'image est conditionnée par le texte, au moins autant que Peeters est pétri de l'œuvre de Derrida.

En effet, considérant le dispositif de cette dernière édition de *Droit de regards*, il apparaît difficile de ne pas le mettre en relation avec le travail de biographe que Peeters a mené au sujet de Derrida. Ce travail a notamment été l'occasion de revenir sur sa collaboration, et celle de Plissart, avec le philosophe. L'évocation de cette rencontre autour du roman-photo est quasi-inexistante dans l'ouvrage *Derrida*¹⁹⁴ ; Peeters y fait en revanche allusion à plusieurs reprises, dans *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe* (qui sort en même temps que la

¹⁹² Lors d'un entretien avec Benoît Peeters, celui-ci avait pu m'informer de l'existence d'une publication parue sans cette photographie au dos ; je n'ai pas été en mesure de la retrouver.

¹⁹³ Bruxelles, Impressions nouvelles, 2010 ; avec une postface de Véronique Danneels.

¹⁹⁴ Benoît PEETERS, *Derrida, op. cit.*, p. 438 et 462.



Fig.113 *Droit de regards*, 1985

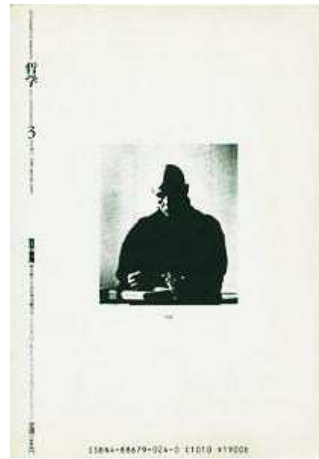


Fig. 114 視線の権利, 1988



Fig. 115 *Right of inspection*, 1999

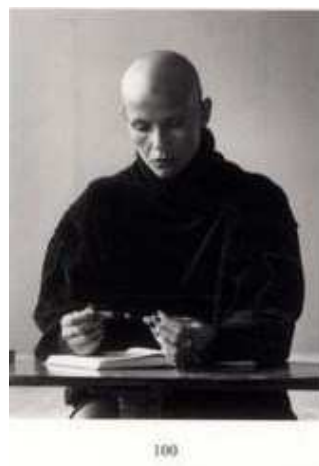


Fig. 116 *Droit de regards*, 2010

« Tu ne sauras jamais, vous non plus, toutes les histoires que j'ai pu encore me raconter en regardant ces images. » Jacques Derrida

* La juxtaposition des photographies de plusieurs couvertures révèle certaines opérations de recadrage. Il semble que celles-ci visent surtout à évacuer le détail d'un paquet de cigarettes, à la marque clairement identifiable.

biographie). Il mentionne notamment l'occasion que *Droit de regards* lui a donnée d'entrer en contact avec Derrida, et l'importance que cette rencontre a eu dans son parcours. Une part de la vie intellectuelle de Peeters est connectée à l'œuvre et la personne de Derrida. Si *Droit de Regards* est la marque de cette connexion, sa réédition aux Impressions nouvelles, la maison d'édition dont Peeters porte en partie le projet¹⁹⁵, lui donne une dimension plus personnelle et s'apparente à des vœux renouvelés. L'ouvrage a fait l'objet de plusieurs rééditions à travers le monde ; à ce sujet, les opportunités ne manquent pas. Pourtant, alors que la rétrospective Plissart, en 2008 au FotoMuseum d'Anvers¹⁹⁶ aurait été une occasion de ressortir le roman-photo, il faut attendre 2010. La sortie de la biographie et des carnets, contractuellement prévue en 2010, crée de toute évidence, un contexte éditorial propice à la ressortie de *Droit de regards* et à la lecture que Derrida en fait.

c) La proposition derridienne

La lecture de Derrida suit un mouvement continu : il n'y a pas de rupture mais des aménagements du texte pour assurer les transitions d'une idée à l'autre. La forme dialoguée est un moyen efficace pour passer d'une idée à l'autre avec une certaine légèreté ; elle autorise également une certaine souplesse de langage ; mais surtout, elle permet d'articuler et de mettre en cohérence des propos qui sont surtout des intuitions, des pistes de réflexions. En tant que tels, ces propos opposés et complémentaires, ont vocation à baliser le champ des possibles ; au gré de cette conversation entre Derrida et lui-même, se déroule le fil du roman-photo. Le philosophe rebondit d'une idée à l'autre par ce jeu de prise de paroles alternée, mais également, à l'instar de l'objet dans lequel il trouve son origine, le texte de Derrida se structure aussi autour de jeux formels. Derrida tourne autour du sujet, multiplie les points de vue, met en perspective des termes. Sans cette attention aux mots, à leur mise en relation et à leur jeu, le texte ne se livre que partiellement et reste obscur. S'accumulent ainsi les reprises de termes en combinaison avec des

¹⁹⁵ On notera que la maison d'édition bruxelloise a été fondée, et est toujours dirigée, par Peeters, Baetens et Marc Avelot.

¹⁹⁶ Exposition *Marie-Françoise Plissart : A world without End*, du 27 septembre 2008 au 4 janvier 2009, FotoMuseum, Anvers.

jeux d'homonymie et de polysémie (« ordre¹⁹⁷ »), d'étymologie (« suite¹⁹⁸ », « poursuite¹⁹⁹ » et « persécution²⁰⁰ » ; « mandés et demandés, commandés²⁰¹ »), des mises en relation par locution interposée : « je te mets en demeure...²⁰² » et « je disais demeure, et tout semble en effet commencer par là, dans une de ces grandes demeures²⁰³ ».

Derrida ancre la pluralité des attitudes face à l'image dans la pluralité de sens des mots. Évoquant la contrainte de « l'ordre » sur la perception et l'interprétation du roman-photo comme histoire, il énumère les types de comportement induits par cet ordre : de l'obéissance servile à la dévotion, en passant par l'idée d'organisation.

- Tu dois, tu te dois d'inventer ces histoires, du moins dans les limites imposées par l'ordre.

- J'entends maintenant ce mot autrement : non plus comme l'ordre donné (*jubeo*), non plus comme l'ordre d'une conséquence ou d'une consécution (*la suite*), mais comme la clôture de ces communautés religieuses ou de ces sociétés secrètes liées par un contrat, qui peut aussi être un vœu. À quel ordre appartiennent cet homme et toutes ces femmes ?

- L'ordre de la photographie²⁰⁴.

Ce faisant, il replace la photographie au cœur de la problématique de l'interprétation : la photographie est un objet narratif dans la mesure où ce qu'elle donne à voir doit être raconté. Ce rapport de verbalisation que le lecteur/spectateur/conteur établit avec la photographie, est unique ; s'il y existe bien une logique interne à l'œuvre, une volonté de son concepteur, les mots pour la mettre en forme sont propres au lecteur. Reste que la place prise par le texte de Derrida dans la réception du roman-photo de Plissart et Peeters, est dévorante²⁰⁵. Sitôt qu'on a pris connaissance de celui-ci, il devient difficile d'en faire abstraction.

¹⁹⁷ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de Regards », *op.cit.*, p.V.

¹⁹⁸ *Idem*, p.II.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de Regards », *op.cit.*, p.IV.

²⁰² *Idem*, p.II.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Id.*, p.VI-VII.

²⁰⁵ Il suffit de consulter la bibliographie de Droit de regards, pour constater qu'une part importante des références à l'ouvrage est faite dans le cadre d'études sur Derrida.

b. À la recherche du texte

À la lumière de la réflexion menée par Genette à propos de l'incidence de l'environnement textuel sur l'interprétation d'une narration, on peut s'interroger sur l'influence des éléments textuels qui entourent un objet narratif aussi particulier que *Droit de regards*. Si le texte trouve une place dans l'image (cette configuration fait d'ailleurs l'objet d'une étude un peu plus loin dans le texte²⁰⁶), il n'intervient en revanche pas en accompagnement de l'image : il n'y a aucun phylactère, aucune légende à proximité immédiate de l'image. Reste un titre fort, livré en couverture comme le thème du roman-photo, mais surtout comme une indication de lecture en forme d'autorisation donnée au lecteur.

1) Droit de regards : un titre qui en dit long

Au sens strict, un droit de regard est un droit d'exercer un contrôle, de surveiller. Le lecteur reçoit donc le titre comme une autorisation d'exercer son autorité sur les faits ; il se heurte dans le même temps, à l'impossibilité de le faire ; il ne peut pas avoir prise sur ce qui se passe dans l'histoire. Tout au plus, peut-il influencer sur l'ouvrage, en s'attardant sur une photographie, en ne suivant pas la chronologie de l'histoire, ou en occultant une partie des faits. Il est cependant parfaitement conscient que cette attitude est nuisible à l'ouvrage.

Plissart évoque souvent cette liberté que peut prendre le lecteur : elle constitue pour la photographie, l'écueil principal du livre par rapport au film. De fait, la photographie n'a pas le même contrôle de la narration que le réalisateur : tous deux mettent en ordre leurs images, mais seul le second peut imposer de respecter cet ordre. La liberté du lecteur peut, selon Plissart, conduire à une certaine perte de l'œuvre. On ne peut pas empêcher le destinataire d'exercer un droit de regard. Néanmoins, ce dernier est conscient que l'exercice absolu de sa liberté le condamnerait à ne pas pouvoir accéder à l'histoire qui se joue : en tant que lecteur, il doit se plier à l'autorité du dispositif. Il se range ainsi au présupposé d'une histoire par les images, et suit l'ordre des pages. Partant, il devient perméable au système.

²⁰⁶ Voir chap. IV, B, 4 : Une écriture photographique.

Derrida évoque à ce sujet, la contiguïté entre le droit de regard sur un « texte d'images », et la nécessité de soumission à cet objet :

Un texte d'images à regarder vous accorde [...] un droit de regarder, seulement de regarder ou de vous approprier par la vue, mais il vous le dénie en même temps, il garde lui-même l'autorité, le droit de regard, par son dispositif même, sur les discours que tu voudrais tenir ou les histoires que tu enchaînes à son sujet, et qu'en vérité tu vois induire en toi²⁰⁷.

Pour finir, on peut noter l'originalité de la forme, en partie, plurielle du titre : le « s » de regards n'obéit effectivement pas à une règle de la locution, et vient plutôt en perturber le sens. Cette intrusion apparaît comme un moyen de ne pas confondre l'ouvrage de Plissart et Peeters avec d'autres, du même titre²⁰⁸, et cela d'autant plus facilement que certains homonymes sont également des ouvrages photographiques, à commencer par *Droit de regard* de Jacques Bergaud²⁰⁹. Publié en 1984, soit un an avant *Droit de regards* de Plissart et Peeters, ce livre de photographies, a pour particularité d'être explicitement érotique²¹⁰. La concordance des ouvrages se cantonne au média photographique et à une proximité

chronologique ; elle suffit pourtant à entretenir une confusion, et à faire courir le risque que la sortie du livre de Plissart et Peeters passe inaperçue. Le parti pris de la forme au pluriel relève avant tout d'une stratégie éditoriale. En effet, on ne relève aucune locution flanquée d'un « s » final, dans le carnet de note des auteurs. Ceci indique que la transformation s'est faite dans un second temps. Le titre doit



Fig. 117 Carnet des auteurs

²⁰⁷ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de Regards », *op. cit.*, p.II.

²⁰⁸ Parmi les homonymes, on peut s'amuser de trouver une publication de Sullerot, auteur qui s'est notamment attaché, dans les années 1960, à l'étude sociologique du roman-photo : Évelyne SULLEROT, *Droit de regard*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.

²⁰⁹ Jacques BERGAUD, *Droit de regard*, Paris, Filipacchi, 1984.

²¹⁰ Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas ici d'une publication destinée au marché de la pornographie. Filipacchi est un éditeur qui occupe notamment le créneau de la presse et du livre érotiques en France, en proposant des productions photographiques haut de gamme ; les photographies sont ici de Bergaud, un auteur de roman érotique mais surtout un photographe du monde de la mode et la publicité ; l'ouvrage est préfacé par Martin Veyron, dessinateur de bandes dessinées. *Le Droit de regard* de Bergaud fait aujourd'hui partie des ouvrages de références pour les amateurs du genre.

beaucoup à l'ajout de ce « s », sans lequel il viendrait grossir les rangs des publications homonymes. Aussi discret qu'il puisse paraître, il n'est pas sans conséquence sur la réception du titre. Le choix d'appliquer un pluriel au mot « regard » plutôt qu'à celui de « droit » met en évidence la pluralité des lecteurs, des lectures et des interprétations, mais aussi le caractère absolu d'un droit légal et légitime.

2) Une narration au cœur de la langue

a) Histoire sans parole

Si les romans-photos, et autres cinéromans, parviennent à faire coexister l'image fixe et le mouvement de la parole, ils le font souvent au prix d'une minorisation du photographique. De fait, dans l'histoire du roman-photo, la photographie remplace le dessin des romans-dessinés ; quant au cinéroman, les images sont extraites du film et ne sont pas, à proprement parler, photographiques. Pour sa part, *Droit de regards* est un retour à une image qui dit/raconte sans parole. L'ouvrage assume et exploite cette contrainte ; il rompt en cela avec une caractéristique forte du roman-photo et du cinéma muet : la présence du texte. Derrida souligne lui-même le caractère essentiellement photoromanesque du duo texte-image :

un roman-photo sans texte, sans « bulle », sans légende, sans récitant et sans discours narratif, ce n'est plus un roman-photo²¹¹.

Le roman-photo de Plissart et Peeters se présente pourtant sans phylactère, seule forme communément admise pour incarner la parole face à l'image. Les auteurs proposent un autre rapport à la parole, avec une narration photographique qui invite à la verbalisation et génère de la parole, là où les formes plus traditionnelles de roman-photo l'imposent.

La compréhension de *Droit de regards* est effectivement dépendante d'un passage à la verbalisation : Baetens insiste d'ailleurs sur l'impossibilité de concevoir et de comprendre ce roman-photo sans verbal. Ce faisant, le lecteur réalise à quel

²¹¹ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op.cit.*, p.VIII.

point l'ensemble est effectivement lié à la langue française. De même, Derrida fonde son interprétation sur une mise en résonance de l'image et des mots que celle-ci lui évoquent. Il peut passer en revue toutes les occurrences d'un mot relatif à un objet, et envisager toutes les possibilités de sens. Ainsi, le terme de « demeure » est tantôt un nom commun, tantôt un verbe au présent de l'indicatif, ou encore un substantif ; en tant que tel, « demeure » recouvre plusieurs significations : c'est un espace « une de ces grandes maisons²¹² », c'est un temps ou plus précisément « un retardement²¹³ », et c'est une sommation. La polysémie du terme est à même de restituer les problématiques spatio-temporelles de *Droit de regards* ; le travail photographique autour de la construction de l'espace et de son utilisation pour restituer le temps (à travers le parcours des espaces architecturés notamment), mais également la suggestion d'un rapport d'autorité au texte, coïncident parfaitement selon Derrida, avec la pluralité de sens du mot *demeure*. Ce type de jeu de mots conduit Baetens à présenter *Droits de regards* comme une œuvre qui « fait foisonner les calembours visuels [ce] qui lui donnent par moment un air de rébus²¹⁴ ». Le terme de « rébus » est ici tout à fait à propos. Il rend tout à la fois compte de la forme et du fond du roman-photo. Devinette graphique, solutionnement complexe, et signification obscure : dans tous les sens, *Droit de regards* est une énigme.



Fig. 118 *Droit de regards* p.54



Fig. 119 *Droit de regards* p.83
: « roman à tiroir »

À l'image du rébus, qui présente des unités autonomes, et propose du sens dans la succession et la verbalisation des celles-ci, Plissart et Peeters, préfèrent celle du roman à tiroir : une succession de scènes sans lien apparent, et non nécessaires

²¹² Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op.cit.*, p.II.

²¹³ *Idem*, p.III.

²¹⁴ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p.158.

à l'intrigue principale du roman. La locution prend forme dans un meuble dont les huit tiroirs semblent évoquer les huit parties du roman-photo. Il manque visiblement un tiroir pour compléter le meuble : ce manque renvoie à une narration incomplète et impossible à compléter.

b) Une affaire de traduction

Dans sa lecture, Derrida avance qu'un ouvrage comme *Droit de regards* est « intraduisible²¹⁵ ». Par-là, il ne désigne pas une impossibilité, pour l'ouvrage, de passer de la dimension photographique à la dimension verbale ; il s'essaye d'ailleurs lui-même à cet exercice. Il affirme en réalité que la dimension narrative de l'ouvrage est propre à la langue française. Ce faisant, il place le roman-photo au cœur du verbe : la langue française des auteurs, puisqu'elle est à l'origine de la narration, est la seule à pouvoir la restituer. Ce postulat se vérifie avec la mise en image d'une expression comme roman à tiroirs, qui n'a pas d'équivalent direct dans d'autres langues.

Le problème se pose encore différemment avec la locution « jeu de dames ». De fait, le nom du jeu reste sensiblement le même dans certaines langues. Il garde également cette particularité d'être condensé par une ellipse : « le jeu de dames » et « les dames » : *Damespiel* / *Dame* en allemand, *juego de damas* / *Damas* en espagnol, *jogo de damas* / *Damas* en portugais. Ces traductions sont de plus, en mesure de restituer le double sens contextuel du « jeu de dame » : il s'agit autant du jeu de plateau qu'une allusion au fait que les petites filles, par leur tenue et leur posture, jouent à être grandes, à *faire comme les grands* (Fig.120). La traduction mot à mot et la conservation du double sens de la locution sont en revanche plus problématiques dans d'autres langues. La notion de jeu et la connotation féminine disparaissent en effet en anglais: *draughts* pour la langue britannique, *checkers* pour la version américaine. Quant aux versions japonaise et coréenne, elles découlent directement du mot checkers : チェッカー [chekka] en japonais, et 체커 [chekeo] en coréen. On ne peut que constater la perte de sens liée au changement de langue.

²¹⁵ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p.XX.



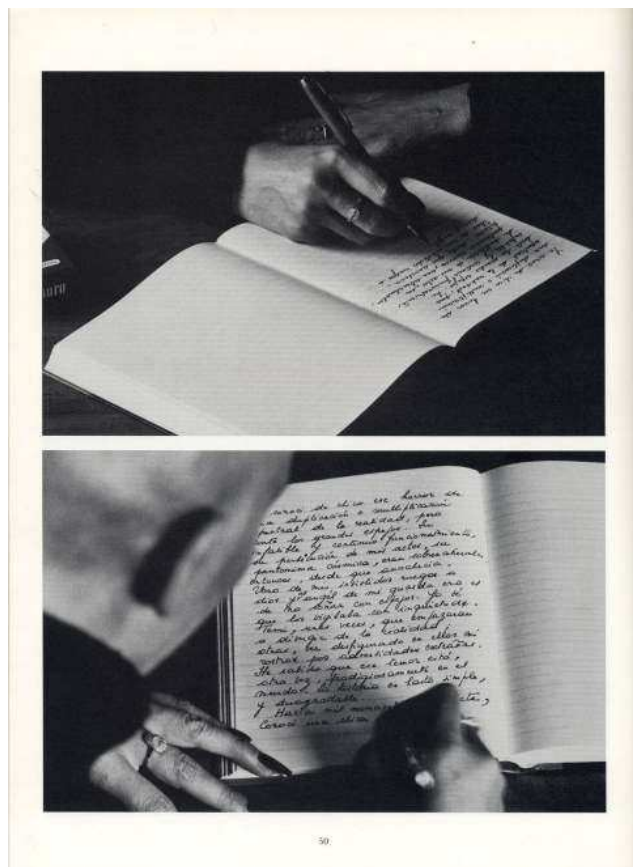
Fig. 120 *Droit de regards*, p.68

Ces mêmes questions de la traduction, du rapport à la forme initiale et de la dimension interprétative, semblent trouver un écho dans le texte visible/lisible page 50 (Fig.121). Ce texte de Borges²¹⁶, qui se dévoile au fur et à mesure de son écriture, Plissart et Peeters ont fait le choix de le livrer dans sa version originale. Dès lors, que penser d'un dispositif qui est décrit comme intimement lié à la langue française, et qui abrite en son cœur, un texte en espagnol ? L'intention des auteurs est-elle de conserver la langue originelle du texte, au risque de limiter l'accès au sens ? S'agit-il d'un blocage volontaire du sens ? D'une volonté de démontrer que le texte n'est pas toujours le garant d'un accès au sens ? Ou encore un écho à la nécessité de traduire l'ouvrage ? Il apparaît en fait plus intéressant de poser ces questions, que d'y répondre. La proposition configurée de la sorte, parvient à illustrer en deux images la complexité de la relation du photographique à la narration. Le lecteur en fait l'expérience. Le fait qu'un seul et unique parti pris ne se détache pas foncièrement, ne signifie pas un refus d'engagement de la part des auteurs. Il correspond plutôt à une liberté d'interprétation laissée au lecteur. Il est la marque d'un système hybride, et surtout, d'un duo d'auteurs aussi complémentaire qu'hétérogène : une photographe et un écrivain.

On pourra enfin s'étonner qu'une œuvre qui paraît aussi difficile à traduire, ait connu un si grand succès à travers le monde. De même qu'on pourrait s'interroger

²¹⁶ Jorge Luis BORGES, *Les miroirs voilés* (*Los espejos pelados*). Il s'agit d'une nouvelle extraite de *L'Auteur et autres textes* (*El Hacedor*), et publiée en 1960.

sur la compréhension d'un texte traduit de Derrida, autrement dit dans une autre langue que celle avec laquelle il a pensé et écrit son propos. S'il avait dû écrire ce texte en allemand ou en anglais, ce qu'il aurait été en mesure de faire, il y a fort à parier que la proposition aurait été très différente. La grande force de *Droit de regards* est de questionner le principe de la lecture-même, et, ce faisant, le lecteur: ce qu'il trouve dans la narration dépend de sa culture et de sa langue, mais lui appartient en propre.



« Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su impasible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a dios y as ángel de mi guarda era et de no sonar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud.

Temí, una veces, que empazaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro pos adversidades extrañas. He sabido que ere temor esta, otra vez, prodigiosamente en el mundi. La historia es harto simple, y desagradable ».

Enfant, j'ai connu cette horreur de la duplication ou de la multiplication spectrale de la réalité, mais je la ressentais devant les grands miroirs. Leur fonctionnement infaillible et continu qui harcelait chacune de mes actions, leur pantomime cosmique me paraissaient alors surnaturels, dès la tombée de la nuit. Avec insistance, je priais Dieu et mon ange gardien de ne pas me laisser rêver de miroirs. Je sais que je les surveillais avec inquiétude. Je redoutais parfois de les voir diverger de la réalité, et en d'autres occasions d'y découvrir mon visage défiguré par d'étranges adversités. J'ai su que cette crainte est à nouveau d'une prodigieuse actualité en ce monde. L'histoire est fort simple, et désagréable.

Fig. 121 *Droit de regards*, p.50

Extrait et traduction de Jorge Luis BORGES, *Les miroirs voilés (Los espejos pelados)*, 1960.

c) Des personnages sans nom

Tandis que l'identité des personnages était très clairement établie dans *Fugues*, cette préoccupation disparaît complètement de *Droit de regards*. Cette forme d'anonymat ne se justifie pas seulement par l'absence de texte dans les pages du roman-photo : c'est une volonté des auteurs. Il ne faut cependant pas y voir un refus de donner cette information. En fait, cette information n'existe pas ; aussi loin qu'on puisse remonter dans le projet, on ne trouve aucune trace d'un quelconque état civil des personnages. Dans le carnet de note relatif à *Droit de regards*, les auteurs se réfèrent à l'identité des comédiens pour signaler les personnages : Dominique (Lecomte), Anne (Hauman), Brigitte (Smagghe), Marie-Sygne (Ledoux), Harry (Cleven), Marie-Luce, Aleydis, Fanny.

Ce qui pourrait n'être qu'une situation temporaire, devient permanent dans le générique de fin. À la différence de la plupart des génériques, qui font coïncider les identités réelle et fictive, celui de *Droit de regards*, fait se succéder, par ordre d'apparition, les seuls noms des comédiens²¹⁷. Cet anonymat des personnages complique sensiblement la verbalisation de l'histoire. Dans le texte à deux voix qu'il produit pour le roman-photo, Derrida revient sur la particularité d'un dispositif où aucun des personnages n'a de nom. À la compréhension du choix de cet anonymat, s'oppose la tentation de nommer les figures. À son habitude, il s'attache au sens profond des mots, à leur duplicité, pour mettre en balance les deux états : si le fait « d'appeler²¹⁸ » les personnages, de leur donner un nom, est utile à la verbalisation de l'histoire, il est aussi un moyen d'entrer en communication avec eux, de pénétrer l'histoire. Dans l'œuvre telle qu'elle se présente, « appeler » un personnage est également une rupture de la règle imposée du silence.

- Pour la clarté [...], j'ai bien envie de tout recommencer, de tout reprendre depuis le début (retour à la case départ, autre jeu) et de donner des noms auxdits « sujets », à tous ces personnages. Ils sont trop beaux et trop désirables pour que je me prive de les appeler.

²¹⁷ En comparant les noms présentés dans le carnet de note et ceux du générique du roman-photo, il apparaît que Dominique Lecomte a été remplacée par Jean von Berg.

²¹⁸ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de Regards », *op. cit.*, p.XIX.



Fig. 122 Jean von Berg / *Dominique*



Fig. 123 Anne Hauman / *Claude*



Fig. 124 Brigitte Smagghe / *Camille*



Fig. 125 Harry Cleven / *Pedro*



Fig. 126 Marie-Sygne Ledoux / *Andrea*



Fig. 127 Marie-Luce Bonfanti / *Pilar*



Fig. 128 Fanny Roy / *Marie*



Fig. 129 Aleydis Delforge / *Virginie*

- Ce serait la violence et la vulgarité mêmes ; les personnages, comme vous dites, doivent rester anonymes, ils ne doivent surtout pas, dans le silence de la partie, s'appeler²¹⁹.

C'est en toute connaissance de cause que Derrida attribue des noms aux personnages. Il n'ignore pas la dimension transgressive de son geste de dénomination ; en brisant le silence de l'anonymat, il s'approprie l'histoire. Ce faisant, il met en évidence que les personnages fictionnels existent pour beaucoup, dans la considération qu'en a le lecteur. Que ces personnages est une image photographique ne dit rien de plus sur leur identité. Le lecteur de *Droit de regards* s'en accommode très bien : seul lui importe de reconnaître les personnages. Il fait ainsi l'expérience d'une narration visuelle et silencieuse. Cette expérience est assez proche de celle qu'on peut faire à l'occasion de la lecture d'un texte. En l'absence de toute verbalisation, les noms de personnage ou de lieu, sont mémorisés par le lecteur non plus sous la forme de mot, mais sous celle d'image. À la reconnaissance phonologique du mot se substitue la reconnaissance visuelle de celui-ci ; il est devenu une image.

La question du passage au verbe ne se pose en fait, qu'avec la volonté de transmettre : c'est à ce moment que le silence de la narration photographique se heurte à la nécessité du verbal. Les personnages ne peuvent être évoqués autrement que par une description : l'absence de patronyme engage un processus descriptif, et de ce fait, génère une forme de narration. Cependant, les caractères ainsi établis et reconnus, restent toujours aussi silencieux. Résolument, il y a quelque chose d'indicible dans *Droit de regards*.

c. Construction narrative

Comme on a déjà pu l'évoquer, l'objet que Plissart et Peeters présentent sous le nom de roman-photo, s'éloigne fondamentalement du genre en tant que tel. L'absence de texte joue évidemment un rôle dans cette déqualification, mais il en va tout autant des partis-pris narratif et photographique. La construction de *Droit de regards* se révèle complexe. En premier lieu parce qu'elle se compose de la mise en lien de plusieurs scènes : huit scènes se succèdent mais ne conduisent pas

²¹⁹ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p.XIX.

d'histoire à proprement parler. À cela s'ajoutent une démultiplication des lieux, des personnages silencieux et sans identité, un rapport ambigu à la chronologie, et une correspondance visuelle entre le début et la fin de la proposition. Le choix d'une narration purement photographique est radical ; il répond sans doute à l'insatisfaction des auteurs quant au fonctionnement image-phylactère. Il s'inscrit surtout dans une volonté de laisser faire le photographique, de ne pas entamer sa capacité à dire en lui superposant du texte. Suivant cette volonté, la proposition photographique de *Droit de regards* se devait d'être encore plus pointue que celle de *Fugues*: le travail sur le cadrage, la composition et la lumière, ont fait l'objet d'une attention toute particulière.

1) la succession des images

a) L'image dans l'image

Du schéma narratif romanesque (situation initiale, élément déclencheur, déroulement, résolution et situation finale), le roman-photo de Plissart et Peeters ne retient que les deux premières étapes. Les auteurs amorcent successivement huit situations initiales, et utilisent le déclencheur pour engager non pas la suite des faits, mais à chaque fois, une nouvelle situation. Le lecteur, confiant, envisage alors ces changements comme des sauts dans le temps, et s'attends à pouvoir reconstituer le fil en fin de narration. L'ouvrage achevé, il réalise que ce retour n'a pas eu lieu, et qu'il est, de plus, impossible de définir avec certitude la concordance des temps : « nous ne savons jamais si ledit générique vient annoncer ou, au contraire, rappeler l'histoire, s'il vient au début ou à la fin, préface ou post-face²²⁰ ». Le dispositif d'enchâssement photographique semble pourtant fournir une information tangible sur l'ordre des faits : les faits et sujets de la photographie 1 préexistent nécessairement à ceux de la photographie 2 (voir Schéma 13). Le passage d'une situation à l'autre, apparaît comme un simple aller-retour dans la chronologie. Or la narration de *Droit de Regards* ne se fonde pas sur une mise en œuvre chronologique de la narration. Elle propose en revanche une circulation

²²⁰ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op.cit.*, p.V-VI.

entre plusieurs espaces photographiques. La photographie est une porte ouverte sur d'autres diégèses photographiques.

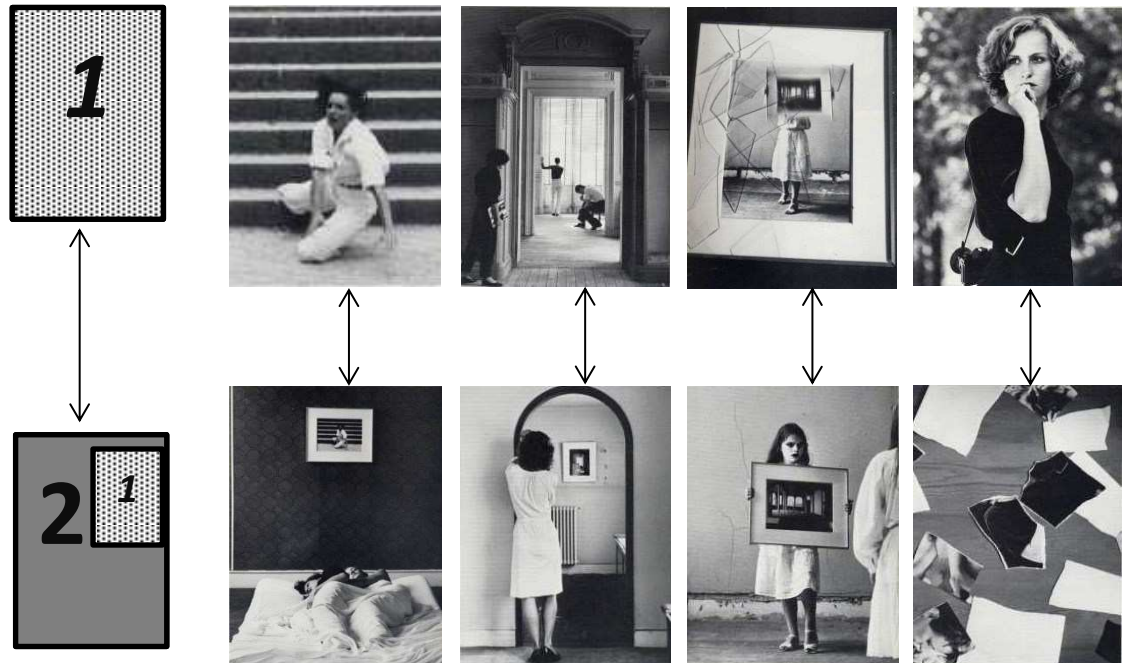


Schéma 13

Fig. 130 *Droit de Regards*, p.17-18, 26-38, 79-80, et 86-84

Le jeu d'enchâssement photographique constitue le premier moyen pour passer d'une scène à l'autre. En l'espace de deux vignettes, le lecteur/spectateur passe d'une photographie, à la scène réelle correspondante. La première se singularise par une forme de mise en abyme du cadre, un stratagème qui tient l'image à distance : la photographie encadrée est un objet. Quant à la seconde vignette, elle ne fait qu'une avec la photographie : il n'y a plus trace d'aucun encadrement. Elle est en prise avec le réel, et le présent des faits. Il s'agit dès lors, de bien différencier la vignette photographique, et la photographie comme objet photographique. Cette configuration parvient, en jouant sur l'effet de cadre, à illustrer l'ambiguïté d'un processus photographique qui met en concurrence le réel et sa captation. Les auteurs confrontent finalement cette problématique à celle du réel et de la fiction en littérature. Sachant que le réel en photographie ou en littérature, cesse de l'être sitôt qu'il pénètre l'espace de l'image ou du roman, il

n'est plus qu'une question de vraisemblance et de croyance. La photographie ne donne pas accès au réel, mais à une autre dimension diégétique.

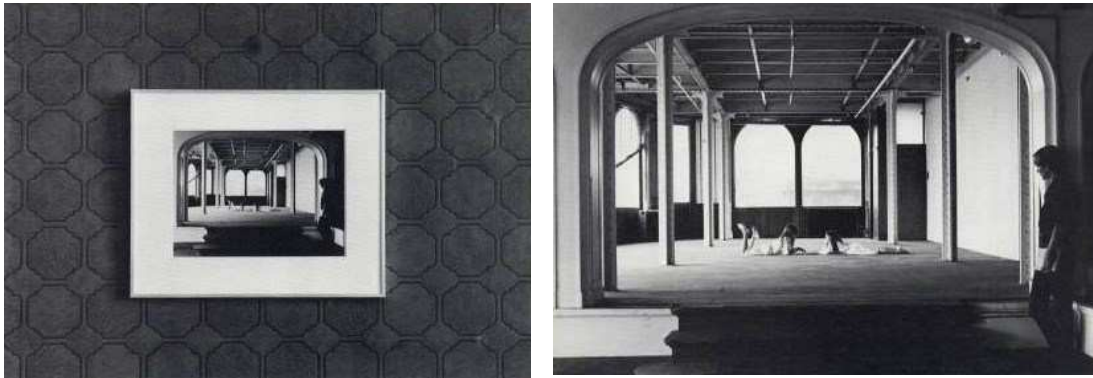


Fig.131 *Droit de regards* p.66 et 67

Le lecteur est projeté *in media res* dans la vie des personnages. Il semble, en apparence, au plus près de l'intimité de ces personnages : celle de la sexualité, des sentiments (le désir, la jalousie), ou d'une certaine solitude. Il n'est cependant pas en mesure d'accéder aux tenants et aboutissants des situations. Les personnages sont impassibles, la nature de leur relation reste obscure, la motivation de leurs actes est insaisissable : le dispositif ne livre aucune information susceptible de préciser les actions. Le fait que chaque scène ne livre que partiellement l'histoire, renvoie à l'idée que la photographie, elle-aussi, ne donne à voir qu'une partie d'un tout. La fragmentation des faits constitue un écho au cadrage de la photographie. Le cadrage photographique n'est pas interrogé pour ses qualités artistiques ou son aptitude à concentrer les faits dans un espace défini ; il l'est pour sa propension à soustraire l'information de son contexte, et à n'en restituer qu'une part.

Ce sont ainsi plusieurs histoires qui sont mises en contact par l'intermédiaire de la photographie. Leur mise en cohérence ne relève pas d'une histoire menée de bout en bout, mais bien d'une problématique photographique qui sous-tend l'ensemble : celle-ci s'incarne dans la mise en œuvre (photographie dans la photographie), dans le sujet du roman-photo qui met en scène une photographe,

dans les accessoires utilisés (appareil photo, photographies encadrées ou déchirées), et dans le principe même de la narration.

b) Le déclencheur photographique

De toute évidence, *Droit de regards* évacue les ressorts traditionnels du roman-photo : les héroïnes font place à des personnages sans identité. Le rôle des héroïnes et contre-héroïnes n'est pas clairement établis. Les relations entre ces personnages censés s'opposer en deux clans, les gentils et les méchants, restent malgré tout obscures. Ici, les acteurs ne sont pas mis au service d'une histoire d'amour, mais du processus narratif. En évacuant les étapes du déroulement avec rebondissements à tempérament, résolution, et scène finale, et en refusant tout principe explicatif, les auteurs mettent en péril le caractère romanesque de leur proposition. Peeters, revenant après coup sur l'ouvrage, évoque lui-même le caractère extrême du parti-pris :

L'expérience de *Droit de regards* n'était pas répétable : l'absence de texte, l'ouverture du scénario, le désir de la photographie nous avaient conduits à explorer des situations élémentaires (érotisme, errance, poursuite, contemplation...) et à les combiner d'une étrange façon, en un jeu de mises en abyme et d'inclusions aberrantes²²¹

L'objet de Plissart et Peeters reconsidère la narration et ses principes, à la lumière du photographique. Sans mot, les auteurs forcent le dispositif narratif à se plier au photographique. La succession des images, leur confrontation, leur articulation, conduisent une autre forme de narration que celle proposée par le roman-photo traditionnel. Les tentatives de ce dernier sont restées timides à ce sujet. Imperméable aux mouvements d'avant-garde littéraire et à leurs innovations, la ligne de conduite narrative du roman-photo est restée, de bout en bout, inchangée. La narration est linéaire et au service d'une histoire, et la photographie est principalement utilisée comme un substitut du texte. Dans *Droit de regards*, la photographie est au centre de tout : elle est son propre sujet. De la composition de la vignette photographique, à la photographie photographiée, en passant par la

²²¹ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit. p.38.

représentation des photographes, ou l'évocation des types de relations existants au photographique, *Droit de regards* s'ancre résolument dans le médium photo-sensible. Ce dernier est systématiquement posé comme l'élément déclencheur: à travers un acte photographique, un instantané, une image photographique, un appareil photo ou une photographie-souvenir. Alors qu'au sein du roman-photo traditionnel, il est souvent nécessaire de recourir au texte pour rendre compréhensible une transition entre deux photographies, *Droits de regards* propose un autre type d'embrayeur narratif.

Les étapes, périodes ou « époques » d'une histoire qui ne se raconte jamais, nous les voyons toujours relancées par une nouvelle photographie. Celle-ci analysée par un « personnage », et ainsi suspendue ou suspensive [...] joue le rôle de générique pour une nouvelle génération de clichés, pour une autre genèse photographique [...]²²².

Le principe articulant la dernière vignette d'une scène et la première de la scène suivante, n'est pas sans évoquer le principe du jeu des kyrielles. Ce jeu est une sorte de comptine enfantine, qui « consiste à enchaîner des mots ou groupes de mots de telle manière que la dernière syllabe de celui qui précède soit reprise comme première syllabe de celui qui suit (par exemple *j'en ai marre, marabout, bout d'ficelle, selle de cheval*, etc.)²²³ ». L'ordonnancement des mots ne vise pas à construire du sens. Il obéit à une règle strictement formaliste. Dans *Fugues*, leur précédent roman-photo, les auteurs avaient créé les noms des personnages de manière à ce que tous les noms s'articulent entre eux autour d'une syllabe commune : Bertrand Zoldi, Didier Marchant, Chantal Clébert (Schéma 12). Avec *Droit de regards*, Plissart et Peeters semblent proposer une version photographique de ce jeu.

c) De l'instant photographique à l'image photographique

Si *Fugues* permettait de réfléchir à la nature indiciaire de l'image photographique, *Droit de regards* ouvre encore un peu plus le champ, et place l'acte

²²² Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de regards », *op. cit.*, p.V-VI.

²²³ Définition du *Trésor de la Langue Française*.

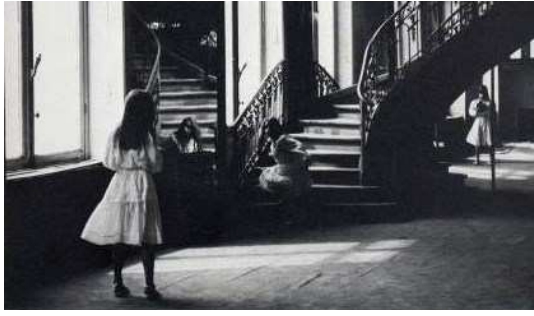


Fig. 132 *Droit de regards*, p.71

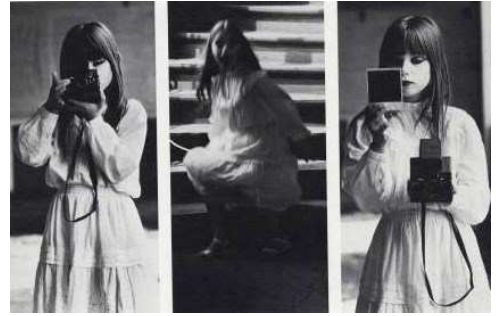


Fig. 133 *Droit de regards*, p.72

photographique tout entier au cœur de son dispositif. Du sujet, encore à l'état de potentiel photographique, au produit photographique, de la prise de vue à l'appropriation du cliché : toutes les étapes de l'acte photographique sont relayées dans l'ouvrage. La série de vignettes mettant en scène deux petites filles (p.67-80), offre un panel assez complet de ces étapes : une contextualisation de l'image et de son sujet (Fig.132), la prise de vue par la jeune photographe et son appareil, l'instant capturé, le cliché comme produit (Fig.133), et comme enjeu entre les deux protagonistes (Fig.134), et la récupération de ce cliché (Fig.135).



Fig. 134 *Droit de regards*, p.74



Fig. 135 *Droit de regards*, p.76

Le passage entre la première (p.1-17) et la seconde (p.18-25) partie de *Droit de regards*, prend forme dans la succession de trois vignettes mettant plus précisément en jeu le processus photographique : du déclenchement de l'appareil à l'image (Fig.136). On y voit tour à tour, une femme qui prend une photo, une femme tombant dans l'escalier, et le cliché photographique lui-même.



Fig. 136 *Droits de Regards*, p.17 et 18

La mise en œuvre de ces trois vignettes illustre le principe de construction d'une fiction ; romanesque et photographique y trouvent un terrain commun. En effet, la figure de la photographe met en évidence l'aspect primordial d'un point de vue particulier sur le monde, la photographie renvoie à une persistance du réel dans la proposition fictionnelle, et surtout, à l'impossibilité de différencier ce qui relève de la vérité et de sa re-crédation, du réel et de la réalité.

La vignette qui laisse voir une femme qui tombe, se lit-elle comme la scène concomitante à l'instant photographique ? Ou est-elle déjà une photographie ? Qu'il soit impossible de définir absolument sa valeur, renvoie à une forme de confusion aussi romanesque que photographique. L'affaire est d'autant plus compliquée que ce questionnement est lui-même pris au piège de la matière photographique et de la diégèse romanesque. La narration photographique se fonde précisément sur ce rapport ambigu au réel. La narration semble réelle par l'entremise de la photographie ; elle est fiction par celle du roman. De ce télescopage des pratiques, naît un objet, une narration photographique, qui se pose comme l'objet de la rencontre et de l'entente de la photographe et de l'écrivain. À l'image de la photographie, le roman conserve donc un lien avec le réel : il en est la trace. En contrepartie, la photographie utilise le réel comme source d'inspiration et produit un objet réaliste. Il n'est plus question d'empreinte du réel mais de création réaliste. Le réalisme constitue autant une caractéristique du roman classique que de la photographie.

2) Dispositifs et contraintes

Droit de regards ne propose pas une histoire clairement segmentée. La proposition n'est pas établie suivant une chronologie de date mais obéit à une conduite circulaire. Cette circulation est continue : il n'y a pas de titre, sous-titre ou intertitre. Le continuum est photographique. Les transitions sont assurées par des mises en abyme photographiques : les scènes se figent, sont encadrées. Elles deviennent des photographies et témoignent de ruptures dans le temps : ce qui est représenté appartient au passé. À l'opposé, la photographie peut aussi se présenter comme un tableau vivant ; le lecteur est alors invité à pénétrer dans l'espace de l'image et, ce faisant, dans une autre dimension temporelle.

a) Un principe géométrique

L'attention portée aux détails de l'architecture caractérise le travail de Plissart. La photographe consacre effectivement une part importante de sa production à la photographie d'architecture, s'intéressant autant au travail de l'architecte²²⁴, qu'à la linéarité des constructions²²⁵ ou qu'à la relation des habitants avec leur espace de vie²²⁶. Dans *Droit de regards*, Plissart se concentre plus particulièrement sur un rendu rectiligne de l'architecture et sur une lecture des perspectives par plans architecturés. Les planches font coexister les points de vue, reconstruisant l'espace de la scène et restituant les volumes de l'architecture. La construction des plans est rigoureuse et stable. Les lignes du cadre sont axées sur les parallèles et les orthogonales du sujet. La composition est géométrique et joue de la symétrie pour s'équilibrer. Cette symétrie interne trouve un écho dans l'organisation des planches de l'ouvrage. Les clichés présentés en regard les uns des autres, peuvent ainsi avoir pour particularité de présenter plusieurs angles de vue d'un même espace, tout en conservant le même rapport de symétrie.

²²⁴ Marie-Françoise PLISSART, Admon WAINBLUM, Anne-Catherine BERCKMANS, *Bois et habitat. 10 ans d'architecture contemporaine*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2009.

²²⁵ Marie-Françoise PLISSART, *Bruxelles Horizon vertical*, texte de Benoît PEETERS, Bruxelles, Prisme, 1998.

²²⁶ Marie-Françoise PLISSART et Filip DE BOECK, *Kinshasa, récits de la ville invisible*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2005.

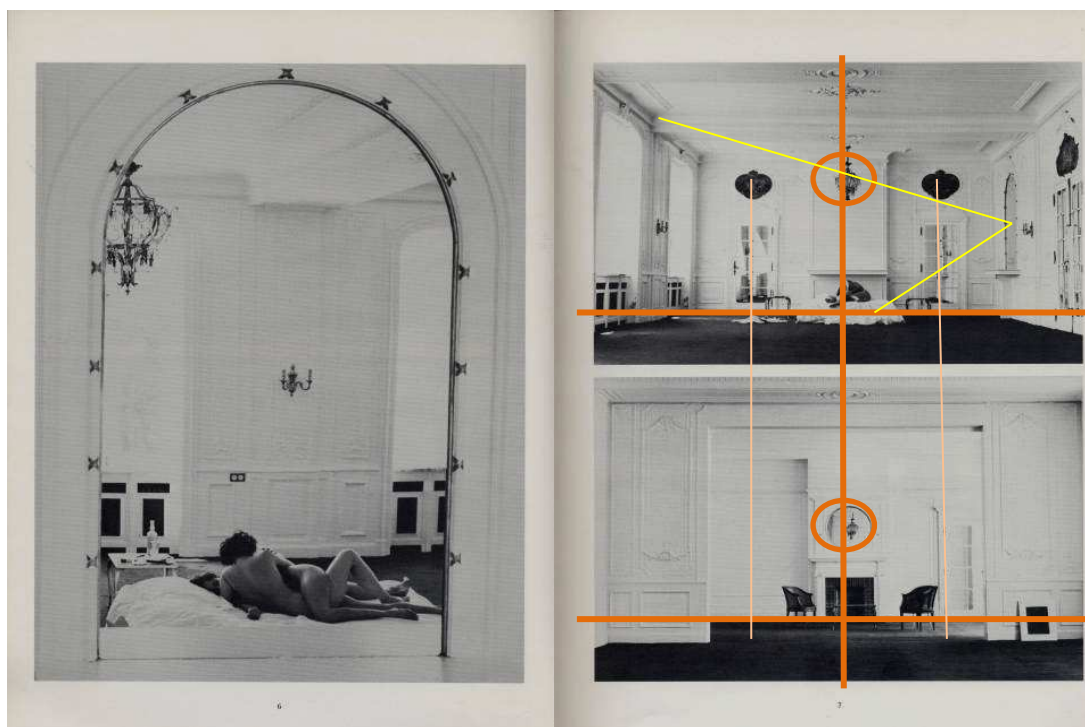


Fig. 137 *Droit de Regards*, p.6 et 7

L'exemple de la double page 6-7 (Fig.137) est tout à fait représentatif de ce type de construction : les deux photographies superposées correspondent au champ et à son contrechamp, et supposent de cette façon, la place centrale de leur opératrice. Les axes de symétrie des deux photographies s'articulent précisément, et semblent, du fait de la superposition, se poursuivre d'une vue à l'autre. Cet axe continu unifie les deux scènes et créer un effet de continuité entre elles. Les trois prises de vue disposées en double page, établissent également une typographie des rapports que le dispositif photographique entretient avec l'espace : l'espace du sujet photographique, celui du photographe en contrepoint du premier et normalement invisible, sont mis en rapport. Par le jeu des lignes d'architecture, les espaces se prolongent d'une vue à l'autre. Le miroir renvoie à la nature même du photographique : un reflet sur une surface plane. La figure de la photographe parvient quant à elle, à se soustraire du tir croisé des miroirs. Le choix du point de vue et le travail de cadrage, lui permettent de disparaître de la chambre.

Plissart construit un décor dans lequel les corps se perdent ; un espace que personne ne semble pouvoir pénétrer et perturber par sa présence. Les miroirs occultent la pièce en la reflétant ; ils la renvoient à son propre intérieur. Des rideaux

aux fenêtres diffusent une lumière blanche et vive ; ils isolent un peu plus la scène du monde extérieur. La chambre devient ainsi une boîte géométrique hermétique, ou seule la lumière entre : le croisement d'une chambre claire et d'une *camera obscura*, un objet qui transforme le monde en plan par le jeu de la lumière et de son reflet.

b) Une chronologie complexe

Si *Fugues*, propose une explosion de la chronologie des faits, une déchronologie, la narration conserve toutefois le principe d'un début et d'une fin. Un tel (dés)ordonnancement se prête bien à la construction de suspense : les allers et venues dans le temps de l'histoire se font en fonction des informations à révéler. Ils se justifient par le fait qu'ils illustrent le point de vue de chacun des personnages. Ce mouvement est d'autant plus intelligible qu'il est balisé par des mentions précisant les dates et les noms des personnages. Ce principe de déconstruction de l'histoire, et de sa linéarité, se radicalise dans *Droit de regards* puisque la narration s'organise suivant deux mouvements : une ligne et une circulation.

Chacune des séquences du roman-photo se définit par un temps propre, et suit une ligne qui est celle des faits et de leur ordonnancement dans la succession des prises de vue. Page 63 (Fig.138), le déplacement du personnage se donne ainsi à lire dans la suite des photographies. Le plan fixe accentue l'effet de progression de ce déplacement : la jeune femme apparaît dans le champ de la première image, et est sur le point d'en disparaître dans la dernière. D'une vue à l'autre, le sol pavé est passé du premier plan à l'arrière-plan.



Fig. 138 *Droit de regards*, p.63

Chaque partie de *Droit de regards* possède sa propre chronologie. De leur assemblage dépend la cohérence de la narration, or, celui-ci révèle un dysfonctionnement. Les passages d'une partie à l'autre, articulent autant les chronologies qu'ils ne les éloignent, formant autant de hiatus. Tout semble logique lorsqu'une photographie issue de la scène précédente, puis mise sous cadre, apparaît dans le décor : l'ordre du temps est respecté. Tout se complique lorsque d'autres photos viennent parasiter la lecture de l'image. Page 20 (Fig.139), les photos disposées à même le mur, proviennent de la dernière partie du roman-photo. Il ne faut assurément pas se fier aux apparences : si les vues de ce couple de femmes enlacées renvoient à celles des premières pages du roman-photo, elles sont pourtant bien extraites de la dernière scène (Fig.140). Mettant en œuvre deux temps différents de l'histoire, la construction chronologique se révèle complexe.

Dans la narration, la scène apparaît comme une prolepse : elle anticipe des faits qui se produiront à la fin du roman-photo. Une telle proposition est possible sur un plan romanesque, mais s'avère extrêmement problématique sur un plan photographique. Les conditions du médium photo-sensible laissent donc à penser que la dernière scène se présente comme une analepse : elle n'est pas une suite des faits, mais bien un retour sur leur origine. Si l'on s'en réfère au carnet des auteurs²²⁷, il apparaît clairement que l'ordre des scènes a été modifié en cours de route. Le scénario prévoyait effectivement de débiter par les scènes situées à la fin de l'ouvrage (scènes *Old England*²²⁸) et d'enchaîner avec celles qui trouveront finalement leur place au début (scène *Hôtel Astoria*²²⁹); le raccord entre les scènes dites *Old England* et *Hôtel Astoria*, se faisait autour des mêmes corps enlacés : un mouvement de rapprochement des corps évacuait les détails d'un premier décor, tandis qu'un mouvement d'éloignement révélait ceux d'un second. Si elle perturbe sensiblement la chronologie des faits, cette re-distribution des scènes permet

²²⁷ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Carnet*, collection de l'artiste. Voir annexe.

²²⁸ *Idem*, p.1-2. *Old England* fait référence au nom du magasin où la scène a été réalisée. Il s'agit d'un bâtiment art nouveau, de l'architecte Paul Saintenoy, datant de 1899. Les photographies ont été prises alors que les lieux étaient à l'abandon depuis 1972 (date de la fermeture du magasin *Old England*).

²²⁹ *Id.*, p.3. L'hôtel Astoria est un lieu emblématique de Bruxelles ; le palace a été construit au cœur de la capitale, en 1909 par Henri von Dievoet.

également d'instaurer un jeu de ressemblance et d'équilibrer la structure du roman-photo.



Fig. 139 *Droit de regards*, p.20



Fig. 140 *Droit de regards*, p.93



Schéma 14 Organisation de la narration de *Droit de regards*



Fig. 141 *Droit de regards*, p.1
Première vignette

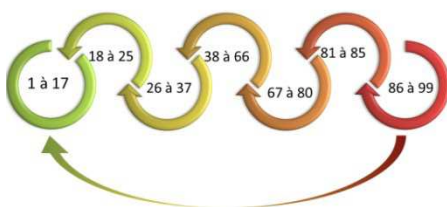


Fig. 142 *Droit de regards*,
p.99
Dernière vignette

c) Une circulation

Le statut d'analepse de la dernière scène permet de ne pas clore l'histoire et conduit à un retour au point de départ de la narration. Ce processus dessine au sens littéral, une circulation : un mouvement qui implique un retour au point de départ. Parce qu'il le pense comme un objet textuelle, Derrida compare ce dispositif à un palindrome : « il y a réversibilité, irréversibilité, diachronie et simultanéité. C'est bien un palindrome. Il peut être lu dans les deux sens [...] »²³⁰. Une correspondance entre les personnages (Schéma 16) et entre les espaces (Fig.143), semble en effet se mettre en place autour d'une page pivot²³¹ (p.50). Cette dernière présente deux photographies consacrant le geste originaire de l'écriture, et renvoie au caractère littéraire de la proposition photographique.

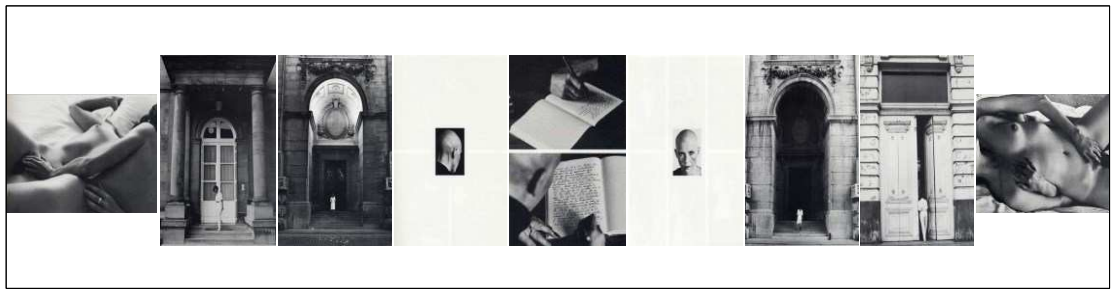


Fig.143 *Droit de regards*, correspondances palindromiques
p.1, p.14, p.40, p.41, p.50, p.64, p.65, p.89, p.99

²³⁰ Jacques DERRIDA, « Une lecture de Droit de regards », *op. cit.*, p.XI

²³¹ Dans un palindrome impair, la lettre pivot à pour caractéristique d'articuler les deux parties de la figure, et d'être, à ce titre, la seule à ne pas se doubler : « Zeus a été à Suez ».

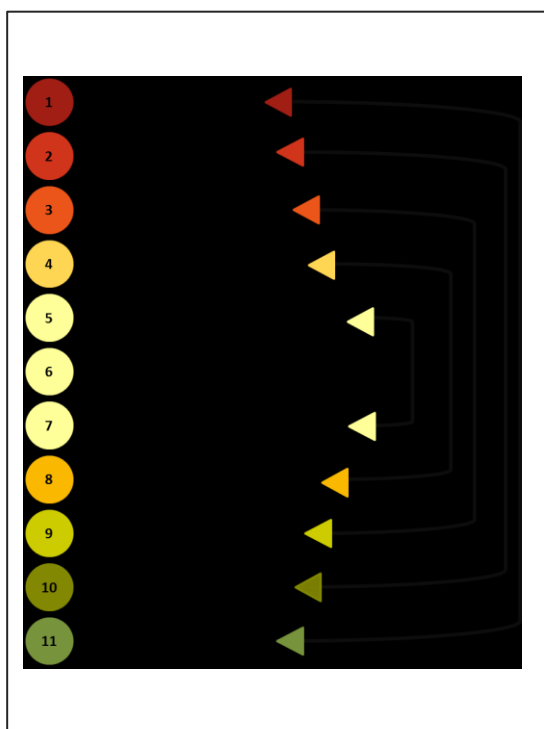


Schéma 16 *Droit de regards*

Mise en correspondance des scènes et des personnages

D'après un schéma présenté dans le carnet des auteurs



Schéma 15 *Droit de regards*

Représentation schématique du mouvement de la narration

Cette correspondance palindromique n'est cependant pas complète. Toutes les photographies réparties de part et d'autre de cette scène n'obéissent pas précisément aux règles de la figure de style. Le fait que certaines images se répondent en miroir constitue néanmoins un clin d'œil au palindrome, et au principe de l'inversion. Ce principe fait l'objet d'illustration à plusieurs occasions : l'inversement de l'ordre des figures, le retournement des corps, la sortie et l'entrée d'un bâtiment, le blanc et le noir des photographies qui se répondent en négatif, la figure de la narratrice vue de dos et de face. En tout état de cause, la proposition palindromique relève du simple jeu formel : au-delà du principe de symétrie, il n'y a pas de lecture possible en remontant les pages de l'ouvrage. Plutôt qu'un palindrome, ce jeu de correspondances constitue une structure qui donne sa tenue à l'ensemble, et se réamorce continuellement par le jeu d'une boucle narrative. Cette construction circulaire constitue une des singularités de *Droit de regards*, et bénéficie de toutes les attentions des auteurs. Le travail préparatoire, consigné par

les auteurs dans ce qu'ils nomment leur « cahier de scénario », livre notamment des informations confirmant ce parti-pris. À deux reprises, on retrouve un schéma en spirale dont la particularité est de se clore par un retour au point de départ. Ces schémas (Fig.144-145), présentent le mouvement suivi pour opérer les différentes prises de vues de la première scène (scène de l'Hôtel Astoria) et signale les différents types d'objectifs nécessaires à l'opération

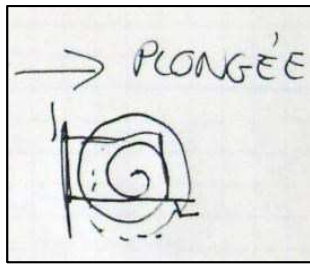


Fig. 144 Carnet des auteurs, p.3

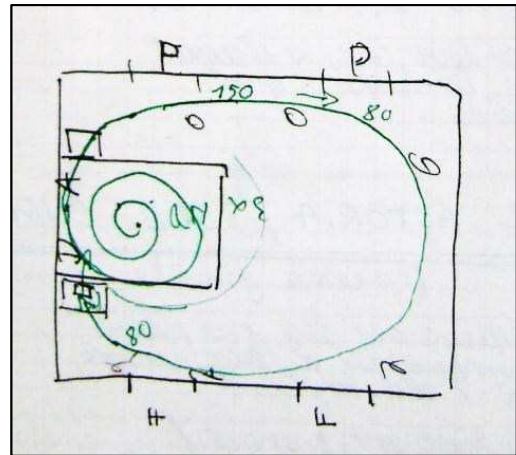


Fig. 145 Carnet des auteurs, p.3
Plan des positions de prise de vue (scène 1 : chambre)

La forme de cette séance de prise de vue entre en résonance avec le principe de circulation de la narration : le déplacement dans l'espace et autour des corps obéit au même mouvement que celui de la narration. Appliquée à l'ouvrage, la spirale dessine la progression des scènes qui n'ont entre elles, qu'une mince zone de contact (celle de l'image photographique), et qui gardent ainsi une grande autonomie. Le retour au centre du schéma est un pendant à la boucle de l'histoire. En outre, ce retour implique de retraverser les scènes : cette transversalité renvoie à la propre capacité de la narratrice du roman-photo. Ce personnage singulier, qui traverse successivement tous les espaces de la narration, y déposant des objets à l'attention des personnages, est le seul à disposer d'une liberté de circulation. Cette transversalité fait également écho à un retour sur les faits nécessaire à la compréhension de l'ouvrage. Ce faisant, la spirale recompose le principe de linéarité de la lecture : les scènes sont réunies dans un même mouvement continu ; elles sont également, et systématiquement, mises en regard. Au centre de la

spirale, point de départ et d'arrivée du processus, ne se trouve ni la scène d'ouverture de l'ouvrage, ni celle de clôture. Au centre de tout se trouve cette femme mystérieuse, au physique impressionnant, et qui semble la seule à maîtriser les faits. Elle connaît chaque lieu et intervient en amont de chaque scène : ce qui la désigne, de fait, comme l'incarnation de la figure du narrateur omniscient.

La spirale en boucle est la forme la plus à même de symboliser la révolution de *Droit de regards* : la continuité nécessaire à l'histoire, les retours indispensables à la compréhension, la récurrence des faits, l'effet de mise en abyme, et le sentiment de trouble qui en résulte. Pour finir, il semble intéressant de mettre en lien ce motif tel qu'il est utilisé dans *Droit de regards*, avec celui qui constitue la trame du film d'Hitchcock, *Vertigo*. S'il ne le nommait pas, Peeters faisait déjà référence à Hitchcock dans *Correspondance* ; il citait notamment *Rope*²³², *Les Amants du Capricorne*²³³ ou *Le Procès Paradine*²³⁴ :

Ils se parlent pour la première fois après la projection de *The Rope*. Dans la petite salle du « Plaza », on se presse pour voir ce film légendaire [...] *Rope* est pourtant une expérience pardonnable mais pas *Les Amants du Capricorne*. [...] Il lui parle d'un autre procès, auquel il participe sans doute, à moins qu'il ne s'agisse du *Procès Paradine*, le film précédent de l'auteur, qu'il préfère d'ailleurs²³⁵.

À l'occasion d'un travail sur le réalisateur paru en 1993²³⁶, Peeters évoque plus spécifiquement son intérêt pour les constructions hitchcockiennes. Près de vingt ans après, le motif qui préside à la construction de *Vertigo*, l'intéresse toujours autant :

Le motif le plus évident est bien sûr celui de la spirale. Posé explicitement dans le générique de Saül Bass, il métaphorise toute la construction d'une intrigue qui repasse sans arrêt par les mêmes points, en se resserrant de plus en plus²³⁷.

²³² Alfred HITCHCOCK, *Rope* [La Corde], couleur, 77 minutes, Production Transatlantic Pictures, 1948.

²³³ Alfred HITCHCOCK, *Under Capricorn* [Les Amants du Capricorne], couleur, 117 minutes, Production Transatlantic Pictures et Warner Bros Pictures, 1949.

²³⁴ Alfred HITCHCOCK, *The Paradine Case* [Le Procès Paradine], noir et blanc, 125 minutes, Production Vanguard Films et The Selznick Studio, 1947.

²³⁵ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Correspondance*, op. cit., p.26.

²³⁶ Benoît PEETERS, *Hitchcock, le travail du film*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 1993.

²³⁷ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit..

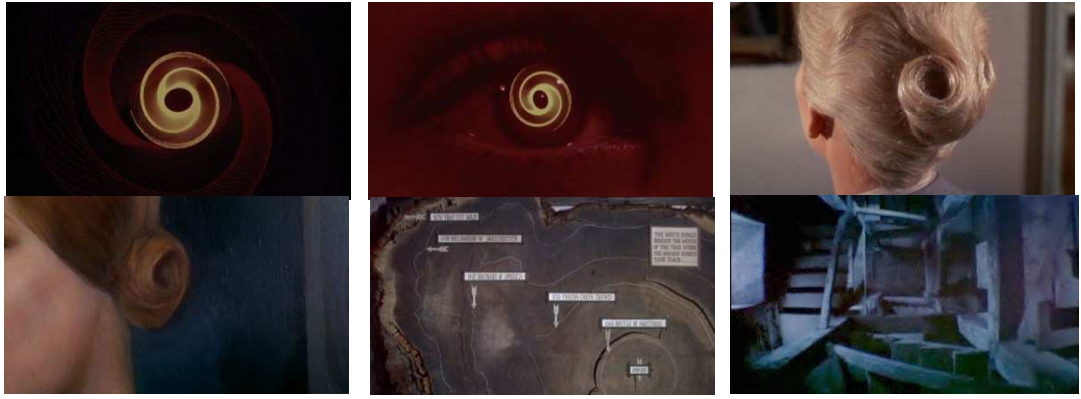


Fig.146 *Sueurs Froides (Vertigo)* : motif de la spirale

Dans *Vertigo*, la spirale renvoie au trouble phobique de vertige dont souffre le héros mais également à la structure de la narration filmique. Le motif est présent dès le générique ; il se pose comme un préalable à la compréhension du film et de son principe de réitération : par l'actualisation du passé ou des tentatives de revenir en arrière, les personnages sont prisonniers d'un système. Ce vortex prend tour à tour la forme d'un chignon, de cernes de croissance d'un séquoia, d'un escalier qui tourne. L'attrance physique, l'obsession, le trouble, le vertige, la noyade, le vide, la névrose : tout ce qui fait le film d'Hitchcock s'incarne littéralement ou symboliquement, dans ce tourbillon.

Dans *Droit de regards*, le recours à une construction en spire ne renvoie pas au même trouble névrotique, quoiqu'il y ait bien une forme d'obsession dans le désir qui unit ces femmes ; il y a en revanche, dans le film et le roman-photo, une même utilisation de la spirale comme ligne de conduite dans l'espace et ce faisant dans le temps. Le film d'Hitchcock fait interagir en permanence le passé et le présent par le jeu des déplacements de Scottie (James Stewart) : la circulation de ce dernier, le retour aux mêmes lieux (le musée, le couvent, la boutique de fleur), conduisent des cycles, et traduisent une volonté de revenir en arrière. Le roman-photo de Plissart et Peeters, pousse cette interaction des temps jusqu'à la limite de la compréhension. Le chassé-croisé amoureux devient une histoire en toile de fond, un motif pour une structure formaliste. Les auteurs reprennent le principe d'une circulation dans les espaces pour recréer le temps, mais sans rechercher l'alibi d'une cohérence parfaite du sujet : *Droit de regards* est un système avant d'être une histoire.

3) Objets photographiques et indicateurs narratifs

Avant de réaliser qu'il est pris au piège d'un système perpétuel, le lecteur va s'échiner à décrypter l'histoire qui se trame dans l'ouvrage. Pour ce faire, il ne va pas manquer de repérer un certain nombre de détails, laissés à l'attention des personnages autant qu'à la sienne : les photographies, la cigarette, la bouteille de vodka, l'appareil photographique, les tiroirs et le jeu de dames. En plus de la dimension linguistique dont certains sont chargés, ces objets peuvent avoir une fonction déictique ou une vocation photographique, mais peuvent également, constituer des chausse-trappes. D'un registre à l'autre, ces accessoires n'auront pas la même incidence sur la narration ; forcé de reconnaître le piège, le lecteur devra faire machine arrière et reconsidérer la progression des faits.

a) Les accessoires

À la différence de *Fugues*, qui avait recours à un certain nombre d'objets pour caractériser les personnages et le genre de la narration²³⁸, *Droit de regards* met principalement en avant leur qualité d'accessoire. Leur utilisation et leur mise en scène, n'apportent rien à l'histoire : elles sont plutôt un moyen de mettre en évidence le caractère d'omnipotence de la narratrice. Son contrôle sur les faits s'illustre dans plusieurs interventions au cours desquelles elle dispose des objets à destination des personnages. Elle intervient sous les yeux du lecteur, dans un temps qui précède celui des faits : l'histoire des personnages devient alors sa propre histoire. C'est ainsi qu'on la voit tour à tour jeter un paquet de cigarettes au pied d'un lit (Fig.147), mettre en ordre des pions sur un damier (Fig. 148), déposer un appareil-photo dans le tiroir d'un meuble de métier (Fig.149), ou disposer une bouteille d'alcool et un verre sur une cheminée (Fig.150). Chacun de ces actes est en écho avec des scènes précédentes ou à venir. En suivant l'ordre de la narration, on a déjà pu voir une première jeune femme (Brigitte Smagghe) utiliser l'appareil photo (Fig.151), une seconde (Anne Hauman) s'allumer une cigarette (Fig.152), une troisième (Marie-Sygne Ledoux) se servir un verre (Fig.153), et deux petites filles jouer au jeu de dames (Fig.154). Avant d'être mis en relation avec les interventions

²³⁸ Voir partie II, *Fugues, un roman-photo moderne*, « les objets du polar ».



Fig.147 *Droit de regards*, p.52



Fig. 148 *Droit de regards*, p.53



Fig. 149 *Droit de regards*, p.54

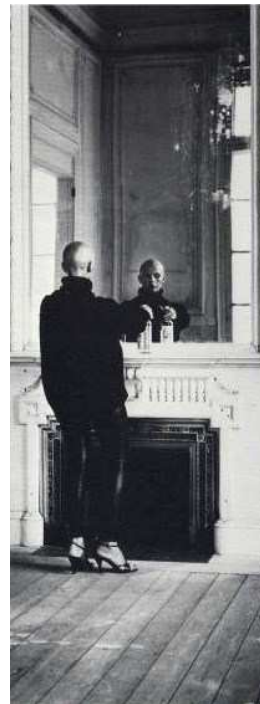


Fig.150
Droit de regards, p.55



Fig. 151 *Droit de regards*, p.17



Fig. 152 *Droit de regards*, p.20



Fig. 153 *Droit de regards*, p.29



Fig. 154 *Droit de regards*, p.67



Fig. 155 *Droit de regards*, p.83

de ce personnage narrateur, ces accessoires ne revêtaient pas de signification particulière. Dès lors que le lien est fait, ils apparaissent comme des marqueurs de l'état de narration, des moyens d'indiquer la présence de la narratrice. Les personnages ne semblent pas maîtriser les tenants et les aboutissants de leurs actes : en cela, ils se révèlent être de véritables personnages de fiction, des constructions. Si elle signale bien la présence d'une instance racontante, la reprise des accessoires à plusieurs moments du récit, semble également relever du jeu des contraintes. Il est tout à fait envisageable que les auteurs aient composé deux versions à partir des mêmes éléments. Ils auraient ensuite pris soin de disposer ces versions symétriquement, selon un point central. Ainsi, les scènes de *Droit de regards*, aussi différentes soient-elles les unes des autres, conservent toutes un ou plusieurs points en commun. Elles se répondent par le jeu des accessoires.



Fig. 156
Droit de regards, p.76

La scène des deux petites filles illustrent précisément l'utilisation de ces contraintes : l'ensemble des accessoires mis en œuvre dans les scènes de la première moitié de l'ouvrage, est utilisé pour construire cette partie. Le lit, l'escalier, l'appareil photo, la photographie déchirée, la cigarette, le verre et la bouteille d'alcool, le cadre : tous ces éléments dispersés dans



Fig. 157
Droit de regards, p.77

l'ouvrage se trouvent concentrés dans cette scène. Ils se réassemblent pour proposer une nouvelle version et mettent l'ouvrage en résonance.

Il reste enfin à préciser que les accessoires ne sont pas seulement au service de la narration. En effet, un certain nombre d'entre eux font écho à la condition du noir et blanc en photographie : les draps blancs, les vêtements des personnages, tantôt noirs et tantôt blancs, et surtout le damier. Le coût prohibitif de la photographie couleur, tant en termes de réalisation qu'en termes d'impression, n'est pas sans raison dans le parti pris du noir et blanc. À cette obligation, Plissart oppose un jeu graphique et contrasté de la photographie et propose un univers visuel qui souligne tant l'opposition entre les personnages que leur

complémentarité. On peut noter ainsi, que les couples se caractérisent tous par une dissemblance maîtrisée : les tenues de l'homme et de la femme apparaissent en négatif, celles des couples de femme également.



Fig. 158 *Droit de regards*, p.34



Fig. 159 *Droit de regards*, p.20-22



Fig. 160 *Droit de regards*, p.87

En plus du contraste noir et blanc qui les singularise, Plissart met les corps des sujets dans des postures inversées ; elle joue alors du principe de l'empreinte qui inverse la droite et la gauche, et pousse ce retournement des corps jusqu'à les présenter de face et de dos (Fig.160). Par-delà l'intention d'illustrer l'affrontement des personnages (Fig.158), leur éloignement (Fig.159), ou une filature (Fig.160), se dessine une allusion au procédé photographique, et plus particulièrement à celui du négatif. Dans cette opposition formelle systématique des personnages, et dans l'idée que de leurs différences complémentaires naît une certaine unité, se trouve une référence au processus même du négatif. S'agissant du motif du damier, qui met en œuvre simultanément le blanc et le noir, il semble par contre que le questionnement soit à placer à un endroit plus littéraire que photographique. En effet, ce damier n'est pas sans évoquer le motif à l'origine du roman de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*²³⁹.

b) Le motif du damier et le jeu de dames dans Droit de regards

Avec *La Vie mode d'emploi*, il s'agissait pour Perec d'orchestrer la vie de plusieurs personnages au sein du même immeuble, et de construire une histoire en

²³⁹ George PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

suivant les déplacements du cavalier sur l'échiquier. Le lecteur pouvant difficilement découvrir le système qui régit l'œuvre, Perec livre lui-même la grille de lecture :

Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier : il s'agit de faire parcourir à un cheval les soixante-quatre cases de l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case²⁴⁰.

L'exemple de l'œuvre de Perec, conduit à questionner le système *Droit de regards*. S'il n'est plus question ici d'un échiquier mais d'un jeu de dames, la place importante que tient l'exercice de la contrainte sur la narration, dans toutes les œuvres de Plissart et Peeters, impose de s'interroger sur les possibles implications du jeu sur la construction narrative. Qu'il s'agisse du motif à damier et de ses conséquences sur la proposition photographique en noir et blanc, qu'il s'agisse d'hypothétiques combinaisons de jeu à l'origine de l'organisation du roman-photo, ou encore de la présence du plateau de jeu comme indice d'une forme de littérature à contrainte : quelque chose se joue sur ce damier.

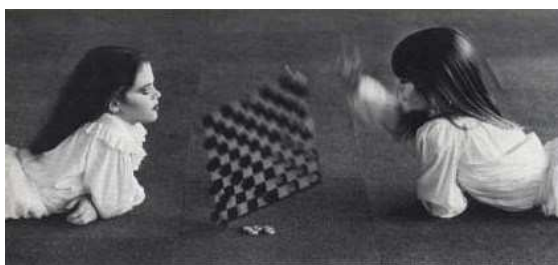


Fig. 161 *Droit de regards*, p.68 et p.69
: « jouer aux dames »

Sans faire allusion à l'œuvre de Perec, Derrida, dans sa lecture, développe une réflexion sur l'utilisation du jeu de dames dans la mise en œuvre du roman-photo :

Imaginez un roman-photo dont les mots seraient effacés ou perdus : à vous de les reconstituer, vous les rappelez en jouant

²⁴⁰ George PEREC, « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi », *L'Arc*, n° 76, 1979.

aux dames. Le dispositif étant construit en damier, comprenant en soi l'objectivation du damier qu'il est, ensemble dès lors non-clôturable, vous pouvez en parlant déplacer les pions comme des clichés d'une case à l'autre, en diagonale. Autant de configurations narratives, plus ou moins aléatoires, mais conformes à des règles (qu'il faut observer !), autant de temporalités sérielles, à la fois réversibles et, pour le tout de la partie ou plutôt de son exposition, irréversibles²⁴¹.

Le jeu de dames s'inscrit comme la référence des nécessaires règles à suivre. S'ensuit une série de propositions photographiques évoquant les règles établies du jeu de dames. Derrida met notamment en lien les planches du roman-photo et le damier, autour de la notion de case : « la succession des coups de case en case²⁴² ». Le philosophe fait également allusion à l'adversité des personnages et partenaires de jeu : « les deux partenaires sont toujours en noir et blanc, tantôt noir et tantôt blanc²⁴³ », établissant ainsi un rapprochement avec les pions et le damier dudit-jeu. Il présente les amantes comme « celles qui se doublent (une plus une)²⁴⁴ ». Dès lors, les corps superposés des deux amantes, au début (Fig.162) et à la fin (Fig.163) du roman-photo, deviennent, suivant les règles du jeu, des dames²⁴⁵.



Fig. 162 *Droit de regards*, p.1



Fig. 163 *Droit de regards*, p.98

²⁴¹ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p. IX-X.

²⁴² *Idem*, p.XVIII.

²⁴³ *Id.*, p.XIV.

²⁴⁴ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p.XIII

²⁴⁵ Dans le règlement du Jeu de dames, lorsqu'un pion atteint la dernière rangée du camp adverse, à l'opposé de la sienne sur le plateau, il devient *dame*. On le couronne alors en plaçant dessus un deuxième pion de la même couleur.

De fait, cette conception du roman-photo coïncide avec le dispositif de Plissart et Peeters : les corps superposés (comme les dames du jeu) ne constituent pas tant le début et la fin de l'ouvrage, mais correspondent à une étape de la partie. Ces corps ainsi disposés, témoignent d'une assimilation photographique de la surface de jeu. Une autre référence aux *Dames* apparaît enfin lorsque l'on procède à une transposition verbale du photographique ; à ce sujet, Derrida insiste sur le double sens de la locution *jouer aux dames*, et enracine dans les lettres la référence au jeu de dames :

Elles ne se livrent pas seulement à ce duel qu'on appelle partie de dames, elles *jouent aux dames*, elles font les dames, imitent les grandes, se maquillent lourdement, fument et boivent.²⁴⁶

Si, à l'échiquier de Perec, Plissart et Peeters ont préféré le damier, cela n'exclut pas une mise en relation des objets. En effet, quelques références au roman de Perec se distinguent dans le parti-pris formel de *Droit de regards*, à commencer par le nombre de planches. Celles-ci sont numérotées de 1 à 99 à l'intérieur du livre ; la centième est présentée, hors-les-pages, en quatrième de couverture. La mention « 100 » sous l'image, confirme définitivement son rattachement aux planches du roman-photo. Derrida y voit une transposition du damier :

Ce « développement » historique du droit de regard suit le déroulement d'une partie de dames [...] tu dames le pion.

La dame (domina) dispose du droit de regard et, si tu comptes la quatrième de couverture, mais non le titre, tu as cent planches de théâtre photographique : les cent cases du damier²⁴⁷.

La case manquante du *damier* de *Droit de regards*, la centième présentée en quatrième de couverture, apparaît comme un clin d'œil au chapitre manquant de *La vie mode d'emploi*.

On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable²⁴⁸.

²⁴⁶ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p.XXXIII.

²⁴⁷ *Idem*, p.IX.

²⁴⁸ George PEREC, « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi », *op.cit.*, La pièce de l'immeuble qui manque se situerait à la 66^{ème} case du damier, selon le principe de la polygraphie du cavalier, et correspondrait à une petite pièce en bas à gauche de l'immeuble.

Le titre du roman-photo de Plissart et Peeters, n'est également pas sans faire écho au roman de Perec. En faisant référence à l'acte de regarder, *Droit de regards* semble effectivement faire référence à une phrase du roman: « regarde, de tous tes yeux regarde²⁴⁹ ». Elle est une invite à considérer l'image avec la plus grande attention, à ne pas se laisser abuser et à chercher au-delà des apparences. En cela, elle entre en résonnance avec une nouvelle d'Edgar Allan Poe, à laquelle Derrida fait précisément référence²⁵⁰, *Double assassinat dans la rue Morgue*²⁵¹.

Je prends donc cette occasion de proclamer que la haute puissance de la réflexion est bien plus activement et plus profitablement exploitée par le modeste jeu de dames que par toute la laborieuse futilité des échecs²⁵².

La disposition des planches suivant un damier ne révèle finalement rien sur un plan narratif: pas de concordance formelle, ni de stratégie relative aux déplacements des pions. On a pu relever certains détails de la composition évoquant une forme d'orthogonalité et de symétrie²⁵³, et susceptibles de correspondre au motif en damier; reste qu'aucun mouvement diagonal, caractéristique du déplacement des pions, ne vient se superposer à la surface du jeu, ni valider la référence au jeu dans le dispositif photographique et narratif. Les auteurs ne font de plus, jamais allusion, y compris dans leur document de travail, à un quelconque principe de construction en damier. L'analogie du damier (surface, règles) ne fonctionne que sur un plan verbal. L'application formelle (Derrida parle d'« objectivation du damier ») ne mène quant à elle, à rien de concluant sur un plan narratif; elle invite néanmoins à envisager le dispositif de *Droit de regards* comme un plateau de jeu: une surface plane sur laquelle se joue la partie, une surface photographique.

²⁴⁹ Cette phrase est également extraite du roman de Jules Verne, *Michel Strogoff*. Il s'agit du titre du chapitre V, mais c'est également une injonction faite à l'adresse du héros, juste avant que ses yeux ne soient mutilés et qu'il ne devienne aveugle.

Jules VERNE, *Michel Strogoff*, 1876.

²⁵⁰ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p.XIII.

²⁵¹ Edgar Allan POE, *Double assassinat dans la rue Morgue*, Paris, Ed. M. Lévy Frères, 1856. (Première édition en anglais, 1841)

²⁵² *Idem*.

²⁵³ Voir plus haut, 2) Dispositifs et contraintes - a) un principe géométrique.

4. D'autres objets photoromanesques

Lorsqu'ils évoquent la progression de leur travail, Plissart et Peeters aiment à dire qu'ils font, d'un ouvrage à l'autre, tabula rasa. De fait, l'ensemble de leur production se caractérise par la singularité de chacun des opus.

[...] je peux dire que je travaille toujours *contre* le roman-photo précédent pour pouvoir en faire un nouveau. Tant que je suis satisfaite d'un de mes livres (ce qui ne dure jamais longtemps), je ne peux pas avoir l'idée d'un autre. Il faut que les défauts et les manques me sautent aux yeux, me deviennent absolument insupportables²⁵⁴.

Une telle posture amène les auteurs à tenir des positions parfois très contraignantes (puisqu'en opposition systématique), et parfois même, à conduire la narration photoromanesque dans une impasse. Après *Fugues*, et une expérimentation des phylactères, de l'avis des auteurs, peu satisfaisante, après *Droit de regards*, duquel le texte est proscrit, il faut envisager de nouvelles pistes pour le roman-photo. La relation du texte et de l'image est alors orientée sur les voies de l'illustration (*Prague*) ou de la légende (*Le Mauvais œil*). Paradoxalement, le désir d'explorer d'autres ressources du dispositif photo-narratif, d'aller de l'avant, conduit les auteurs à revenir sur d'anciennes combinaisons.

Les (trop grandes ?) références littéraires à la base du système narratif, la difficulté à dépasser le verbal, y compris dans *Droit de regards* dont on a déjà pu évoquer la dimension textuelle, constituent une pierre d'achoppement. Les auteurs ont investi le roman-photo avec l'envie d'en bouleverser les codes, et de proposer un nouvel objet photographique. Plusieurs années après, Peeters est mitigé sur la réussite de l'objectif. L'impasse ne serait-elle pas le genre lui-même ? Autrement dit, est-il possible de dépasser l'autorité du texte pour imposer la seule image ?

²⁵⁴ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.25-26.

a. Le Mauvais œil

Un an après la parution de *Droit de regards*, les Éditions de Minuit publient, en 1986, le troisième²⁵⁵ roman-photo de Plissart et Peeters. Une fois encore

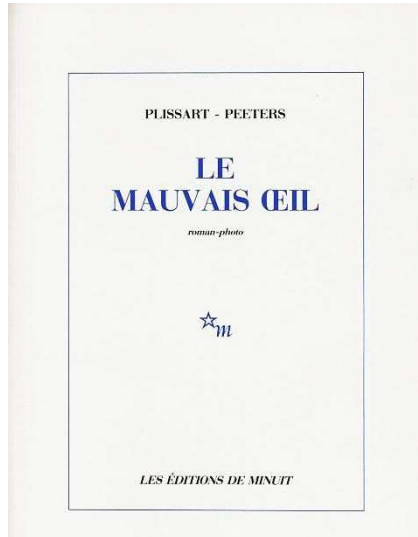


Fig. 164 *Le Mauvais œil*, couverture

l'ouvrage se présente, sous-titre à l'appui, comme un roman-photo. Une fois encore, le dispositif photographique semble pourtant prendre le contrepied du genre photoromanesque : pas de phylactère, des textes en cartouches qui ne renvoient pas à la seule parole du narrateur, des personnages sans identité, des fragments d'image, un travail sur le détail plus que sur l'unité, et finalement, un mystère non résolu. Évoquant l'objet dans son essai *Pour le roman-photo*, Baetens mentionne

une démarche qui « est beaucoup plus proche du programme narratif de la modernité, qui rejette tout modèle unitaire et fait primer la coupure sur la continuité²⁵⁶ ». Une fois encore la forme prime sur l'histoire. D'aucuns, se fondant sur les expériences littéraires de Perec, trouveront cela dommageable. D'autres, plus proches du modèle du Nouveau Roman, ne saurait voir d'inconvénient à ce que la forme conditionne l'histoire. Il y a, en tout état de cause, quelque chose de littéraire qui se trame encore une fois dans cet objet photographique.

Dès la couverture du roman-photo, une volonté d'ancrer plus manifestement l'ouvrage dans la ligne des Éditions de Minuit, semble s'afficher. Une dimension littéraire de l'objet est ainsi clairement signalée : en reprenant exactement la charte graphique de la maison d'édition, le roman-photo de Plissart et Peeters s'affilie à une histoire forte, celle d'une littérature élitaine, assez éloignée des pratiques populaires des littératures de genre. La forme même de l'ouvrage

²⁵⁵ S'il s'agit de la troisième collaboration photoromanesque avec Les Éditions de Minuit, le binôme en est en fait à son cinquième ouvrage : *Correspondance* (1981), *Fugues* (1983), *Droit de regards* (1985) et *Prague, Un mariage blanc*, publié par Autrement en 1985.

²⁵⁶ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, op. cit., p.187.

porte les traces de problématiques propres à la littérature moderne, et plus particulièrement au Nouveau Roman :

Incontestablement, cette démarche est beaucoup plus proche du programme narratif de la modernité, qui rejette tout modèle unitaire et fait primer la coupure sur la continuité. Dans le roman-photo, un tel refus de la vision d'ensemble a des vertus de grossissement : on échappe à l'emprise du récit, qui entraîne une lecture cursive, négligente des détails du matériau utilisé²⁵⁷.

Ainsi, les auteurs ont-ils conduit la narration hors de toute linéarité chronologique. L'articulation des temps se révèle complexe. En premier lieu parce que le présent de la narration est mis en lien avec des images illustrant le passé (un personnage interrogé revient sur les faits). En second lieu parce que ce passé en image fragmentée, est présenté plusieurs fois avant d'être actualisé par les paroles de celui qui raconte : le passé prend, dans la narration, une forme proleptique. La forme de cet ouvrage franchit donc, par sa construction, une étape supplémentaire dans la complexité. Alors que les auteurs l'avaient pensé comme un objet léger et amusant, ce dernier se révèle difficile et sombre. De fait, la gestation a été pénible, et le montage de l'ensemble long : « Pour *Le Mauvais œil*, il nous a même fallu un an pour découvrir le principe d'agencement le plus efficace²⁵⁸ ».

b. Les éditions de Minuit mises à part : Prague et Aujourd'hui

Les objets photoromanesques *Prague* et *Aujourd'hui* sont un peu à part dans la production des auteurs. En premier lieu parce qu'ils n'ont pas été publiés par les Éditions de Minuit, mais également parce qu'ils n'obéissent pas aux mêmes consignes. Il en résulte des objets assez différents formellement : un livre illustré avec *Prague*, et un livre plus essentiellement photographique avec *Aujourd'hui*.

²⁵⁷ Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, op. cit., p.187.

²⁵⁸ Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op.cit., p.28.

Prague est une commande de l'éditeur de la maison d'édition Autrement. Cette dernière, emballée par les précédents projets de Plissart et Peeters (et qui aurait d'ailleurs aimé publier les deux premiers opus), leur passe commande: le projet (voyage, réalisation) est donc, contrairement aux réalisations précédentes, entièrement financé par la maison d'édition (Autrement). L'ouvrage paraît en 1985, la même

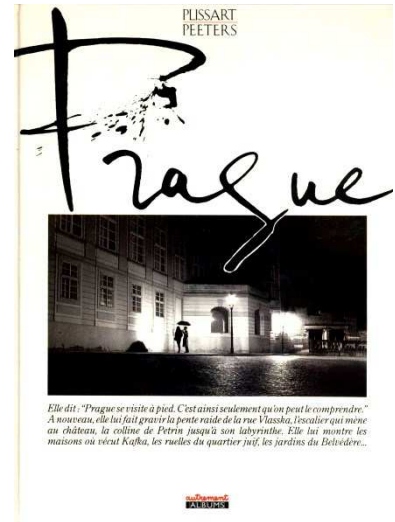


Fig. 165 *Prague*
couverture

année que *Droit de regards*, et s'éloigne lui aussi, singulièrement des règles du roman-photo. Il le fait cependant d'une tout autre manière que *Droit de regards*, en prenant le genre au pied de la lettre : le roman de Peeters²⁵⁹ est illustré par les photographies de Plissart. Le roman-photo se présente donc comme l'articulation des deux partis, avec un travail de mise en page, qui exclue les phylactères, les cases et les vignettes :

L'autre acquis de *Prague* concernait la mise en pages. Jusque-là curieusement, nous étions restés assez fidèles à une conception de la « planche » héritée de la bande dessinée et du roman-photo traditionnel. Séparées par de minces filets blancs, les images venaient s'inscrire dans une page de format constant qu'elles occupaient intégralement. Les grandes vues panoramiques de Prague nous donnèrent envie pour la première fois de jouer sur la double page de ménager des blancs.

Graphiquement liées les unes aux autres, les photographies retrouvaient pourtant une autonomie qu'elles n'avaient pas eue dans nos albums précédents. Pour satisfaisante que soit esthétiquement la solution de *Prague*, il n'en restait pas moins qu'elle débouchait presque inéluctablement sur une lecture scindée : tantôt le texte, tantôt les images. L'album renonçait du même coup à certaines avancées de la lecture séquentielle. Il était roman et photo beaucoup plus que roman-photo²⁶⁰.

²⁵⁹ Ce dernier sera republié, sans les photographies de Plissart, en 2007, aux éditions Les Impressions nouvelles, dans un recueil de textes de Peeters, *Villes enfuies*.

²⁶⁰ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op.cit, p.10-11.

À ce stade de leur réflexion sur une autre pratique du roman-photo, Plissart et Peeters sont parvenus à la conclusion qu'ils étaient loin d'avoir épuisé les possibilités du genre. Après avoir passé en revue leurs ouvrages, ils envisagent une dernière possibilité de produire un ouvrage plus photographique :

Mais les réponses apportées par ce volume [Le Mauvais œil] sont loin d'être plus définitives que celles des précédents. D'autres directions, moins littéraires, en prise plus directe encore sur les réalités photographiques, sont sans doute envisageables²⁶¹.

Aujourd'hui, paraît en 1989 chez Arboris. L'ouvrage n'est plus un roman-photo mais une suite photographique. L'ouvrage est une proposition que l'on sent très distinctement prise en main par la photographe. La photographie se suffit presque à elle-même. Le texte est relégué au rang d'image photographique, et Peeters ne semble intervenir qu'en dernière instance dans l'ouvrage. *Aujourd'hui* propose ainsi, en même temps qu'une histoire en images, une réflexion sur l'image photographique, et sa capacité à dominer la fiction (notamment en absorbant le texte dans la matière photosensible du

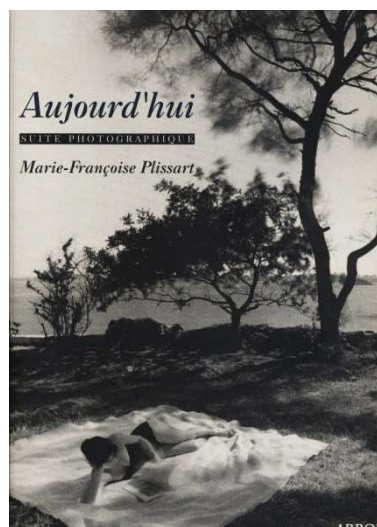


Fig.166 *Aujourd'hui*
Couverture

medium). En proposant un tel objet, Plissart ne peut pas ignorer qu'elle vient de passer un cap. Le fait qu'elle choisisse de ne pas le sous-titrer « roman-photo », mais *Suite photographique*, est en outre assez significatif. Partant, elle affirme l'autorité du photographique sur le roman et réalise une envie qui semblait déjà la tarauder en 1987 lorsque, en entretien avec Peeters et Baetens, elle déclarait : « Mon rêve maintenant, c'est de faire un roman-photo qui ait une logique purement visuelle²⁶² ». *Aujourd'hui* marque la fin de la collaboration photoromanesque entre Plissart et Peeters.

²⁶¹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op.cit, p.11.

²⁶² *Idem*, p.22.

C. UN GENRE DE TRANSGRESSION

Mis en perspective, ces nouveaux romans-photos montrent que leurs auteurs ne s'affilient pas aux codes du genre revendiqué, pas plus qu'ils ne manifestent une affection particulière à l'égard de celui-ci, et qu'ils s'inscrivent même systématiquement en marge des règles du genre, livrant un objet qui n'a plus grand-chose à voir avec le média de consommation de masse. À commencer par le support de diffusion puisqu'au format fragile et périssable de l'objet de presse, Plissart et Peeters vont préférer l'épaisseur et la persistance du livre. En tant que livres, leurs romans-photos intègrent le réseau de diffusion en librairie, où ils vont d'ailleurs rapidement poser le problème très pratique de leur catégorisation : littéraire ou photographique ? ²⁶³. Cette catégorisation problématique, qui nuit à la visibilité de l'objet en librairie, justifie au moins en partie le succès relatif de sa rencontre avec le public

1. Une critique du roman-photo

Le genre photo-romanesque se définit avant tout par la récurrence de quelques principes : les personnages devront être beaux, de catégorie sociale privilégiée (ou tout du moins appelés à y parvenir), les « méchants » et les « gentils » seront clairement définis ; la situation initiale sera nécessairement dramatique ; une histoire d'amour (passionnée mais toujours pudique) mal engagée et des péripéties (qui relèvent toujours d'une grande injustice) aboutiront à une fin obligatoirement heureuse. Ces éléments s'articuleront formellement autour de procédés conventionnels tels que, pour les plus simples, le rapport de proportion institué entre les dimensions de l'image photographique et l'importance de l'information qu'elle comporte. Le rythme narratif sera, de cette manière, perceptible visuellement en fonction des distorsions et de la mise en pages des images. Les changements de typographie (police, taille, casse) seront, quant à eux, autant d'indices qui permettront de révéler les psychologies, de caractériser les sentiments sans en passer par la description.

²⁶³ Hormis *Droit de regards* qui connaît encore aujourd'hui un grand succès.

Avant d'être une histoire, le roman-photo est une mécanique narrative qui s'attache à rendre visible : il ne s'agit pas d'illustrer, mais d'utiliser l'image pour donner à voir plutôt qu'à lire. Cette recherche d'efficacité d'un objet destiné à une consommation de masse, en plus de nourrir un certain nombre de reproches de facilité, justifie certainement l'absence de réflexion portée sur les enjeux de la pratique du roman-photo. Plissart et Peeters évoquent, à ce titre, le manque d'accomplissement des réalisations photoromanesques et la nécessité de faire « table rase²⁶⁴ » des lois du genre.

Leur critique est assez sévère et marque bien la volonté de se dissocier du genre tel qu'il est communément pratiqué, mais également tel qu'il est parodié. En effet s'ils pointent le doigt sur « le caractère stéréotypé et la pesanteur idéologique des contenus [...] la monotonie des cadrages, la pauvreté des mises en page, la médiocrité des jeux d'acteurs²⁶⁵ » du roman-photo, ils épinglent tout autant les facilités et la pauvreté des parodies, « envers complices du roman-photo à l'italienne²⁶⁶ ». Plissart et Peeters croient néanmoins que le roman-photo peut être extrait de cette condition qu'ils considèrent comme médiocre. Il s'agit de dépasser la question du genre pour se concentrer sur le médium. Ils en arrivent ainsi à transgresser les codes du roman-photo, à commencer par la traditionnelle histoire d'amour dont ils évacuent toute velléité dans *Fugues*, alors même que la situation d'intrigue et la solitude des deux protagonistes, Didier Marchant (le détective) et Chantal Clébert (l'espionne), s'y prêtent. De leur côté, *Droit de regards* ou *Le Mauvais œil* se soustraient à la tradition en choisissant, pour le premier, de lier amoureusement et sexuellement deux femmes, et, pour le second, de relater une aventure sexuelle sans lendemain. Autant de situations qui découvrent les corps et livrent au regard une nudité qui est absolument hors norme dans le roman-photo : celle sans fard des amantes de *Droit de regards*, celle de l'amante muette dans *Le Mauvais œil*, ou encore celle, dans *Prague*, de cette jeune femme tchèque, que l'on devine à travers la semi-opacité du verre. Ce dévoilement des corps, bien qu'il constitue un moyen évident de contourner le genre photo-romanesque, permet

²⁶⁴ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.7-8.

²⁶⁵ *Idem*, p.6.

²⁶⁶ *Id.*, p.7.

surtout d'affirmer des caractères de femmes libres et assurées. Qu'elle soit amoureuse ou de passage, la femme ne se résume, dans l'univers de Plissart et Peeters, ni à un faire-valoir ni à un objet sexuel.

D'autres marqueurs importants de la transgression de ces principes sont visibles dans le dispositif de mise en page : de la suppression des phylactères dans *Prague* à celle encore plus radicale, du texte (*Droit de regards* et *Aujourd'hui*), de l'utilisation neutre et sans variation d'une typographie unique (*Fugues*) à l'insertion d'une forme d'écriture manuscrite (*Droit de regards*).

2. De l'impossibilité du roman-photo

Au-delà des perturbations que les deux auteurs font connaître au genre photo-romanesque et en l'absence de toute autre terminologie pour qualifier un objet articulant photographie et texte dans le but de produire un récit, la détermination *roman-photo* demeure la seule à même de qualifier ces objets. S'ils s'en revendiquent sur un plan terminologique, l'option du roman-photo relève cependant plus pour Plissart et Peeters, de l'opportunité artistique que du désir de renouveler le genre. Le roman-photo est de fait, l'objet d'une rencontre entre deux personnes, une photographe et un écrivain, qui manifestent le même désir de raconter et trouvent dans le procédé photo-romanesque une forme propre à réunir leurs approches narratives.

On peut dès lors raisonnablement s'interroger sur les engagements de Plissart et Peeters²⁶⁷ dans un genre endossé de manière quasi contractuelle, notamment si l'on tient compte de la mention *roman-photo* apposée en sous-titre de *Le Mauvais œil*. Un doublement des auteurs qui se retrouve naturellement dans la forme composée du mot *roman-photo*. La bipolarité est autant celle du processus narratif que celle du binôme photographe-romancier. Cet investissement physique des fonctions, photographique et romanesque, du dispositif hybride de Plissart et Peeters, légitime en ce sens la terminologie de roman-photo. Au-delà de cette qualification photo-romanesque, il faut, pour accéder à ce qui fait fondamentalement cet objet, le replacer dans une filiation qui dépasse la seule

²⁶⁷ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *À la recherche du Roman-photo*, op. cit.

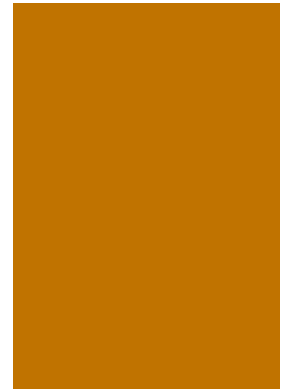
histoire du roman-photo, et l'inscrire dans un mouvement plus spécifiquement photo-littéraire. Le récit photographique à la place du roman-photo.

La narration, comme fin en soi ou comme système, constitue le lien cohérent du dispositif. Et c'est à cette fin que les deux auteurs offrent au roman-photo le terrain de la littérature et plus spécifiquement celui du Nouveau Roman²⁶⁸, permettant au genre tant conditionné du roman-photo, d'interroger son procédé et d'ouvrir une brèche à l'innovation. Ils mettent à jour d'autres possibilités du système jusqu'à l'épuisement et le fait que le titre du dernier opus se soit départi de cette appellation de roman-photo au profit de celle de *Suite photographique*, recentrant de la sorte le travail sur le médium photographique, témoigne non pas d'une rupture avec le procédé phototextuel mais de la fin d'une investigation.

²⁶⁸ À moins que ce ne soit le Nouveau Roman qui y trouve de nouvelles pistes en termes d'investigation fictionnelle. La question mérite d'être posée mais ferait l'objet d'un développement hors de propos ici.

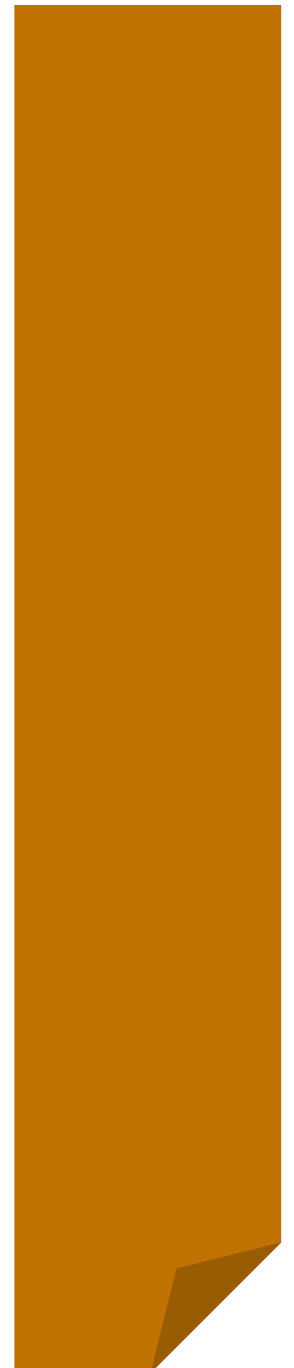
Reste que le terrain n'est pas neutre, puisque trois des cinq productions de M.- F. Plissart et B. Peeters, seront publiées aux Éditions de Minuits par celui qui avait déjà publié en 1981 *Chausse-trappes* (un roman-photo préfacé par Alain Robbe-Grillet), J. Lindon.

Cf. Alain ROBBE-GRILLET, Edward LACHMAN & Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, Paris, Minuit, 1981.



Chapitre III

DU RÉCIT PHOTOGRAPHIQUE AU ROMAN PHOTOGRAPHIQUE
RECONSTRUCTION D'UNE FILIATION DU NOUVEAU ROMAN-PHOTO



III. DU RÉCIT PHOTOGRAPHIQUE AU ROMAN PHOTOGRAPHIQUE

RECONSTRUCTION D'UNE FILIATION POUR LES ROMANS-PHOTOS DE PLISSART ET PEETERS

Une mise en œuvre du texte et de l'image photographique : voilà ce qu'ont en commun toutes les productions photoromanesques. Parce qu'ils sont fondés sur ce fonctionnement, objets de Plissart et Peeters peuvent donc justifier de l'appellation de roman-photo. On ne manquera pourtant pas de constater la distance qui les sépare des romans-photos traditionnels. En effet, de *Fugues* à *Aujourd'hui*, les constructions et agencements photo-textuels, se posent comme contrepoint des règles élémentaires du genre. On doute que cela relève d'une volonté systématique des auteurs : il n'est pas question pour eux de s'opposer par principe, au roman-photo traditionnel. Il s'agit plutôt de pousser les modalités de la « mise en œuvre du texte et de l'image photographique » au-delà des conventions établies. Cette démarche de Plissart et Peeters est nourrie par des références qui ne sont pas celles du roman-photo populaire. Les formes diffèrent, les solutions varient ; il reste néanmoins la même volonté de construire des propositions narratives, en articulant les mots et l'image photographique, et d'intégrer le réel du monde tel que saisi par l'appareil photographique, dans des formes de narration, qui vont du compte-rendu au roman.

Il faut alors sortir de cette nomenclature qui contraint à la comparaison, pour inscrire le roman-photo dans une histoire commune du roman et de la photographie. Des albums photographiques aux romans illustrés, cette histoire est celle de l'image photographique attachée à la construction d'une narration. Elle a, au moins en partie, conduit à la création du roman-photo, mais, par un curieux effet d'absorption terminologique et une lecture parcellaire de l'histoire, se trouve aujourd'hui considérée, rétroactivement, à la lumière de celui-ci.

A. PHOTOGRAPHIE ET RÉCIT : L'IMAGE EN QUESTION

1. Une image fabriquée : un certain rapport au réel

Il existe une pratique du récit en photographie dès le XIXe siècle, et particulièrement chez les photographes britanniques : Oscar G. Rejlander¹, Julia Margaretth Cameron², Henry Peach Robinson³, construisent ou illustrent des histoires. Pour ce faire, ils recourent à des mises en scènes, des constructions de décors, et à des modèles. Ils relativisent ainsi la notion de réel en photographie et introduisent une part de fiction dans l'image. Lorsque Rejlander et Robinson composent des scènes allégoriques à partir de montages de négatifs, ils illustrent une forme certaine de maîtrise de leur sujet. En proposant une vision composite, faite d'extraits du monde, ils font montre, au-delà leur habileté technique, d'une aptitude à « manipuler le monde lui-même et à maîtriser son désordre⁴ ». Henry Fox Talbot⁵ le premier, se prêta à ce jeu de la construction des images, proposant dans *The Pencil of Nature*⁶, des mises en scènes en extérieur⁷ ou en intérieur⁸. Du reste, il s'accommodait très bien de cette construction de l'image pourtant problématique au regard d'une conception de la photographie comme empreinte du réel.

Cet arrangement définit très tôt une bipolarité radicale et persistante dans l'histoire du médium : d'un côté, une pratique artistique de la photographie, de l'autre, une pratique plutôt documentaire. La pratique artistique admet une intervention dans son sujet, à tous les stades de la réalisation de l'image. La

¹ Photographe d'origine suédoise (1813-1875), installé en Angleterre.

² Photographe anglaise (1815-1879).

³ Photographe anglais (1830-1901), émule de Rejlander.

⁴ Marc MÉLON, « Au-delà du réel : la photographie d'art », in Jean-Claude LEMAGNY & André ROUILLÉ, *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2008, p.82.

⁵ Photographe anglais et inventeur du procédé négatif (calotype) (1800-1877).

⁶ Premier livre de photographie, édité en six fascicules du 29 juin 1844 au 23 avril 1846.

« Quand Talbot prépare *The Pencil of Nature*, la première publication illustrée de photographies, il compte faire connaître son invention et démontrer l'utilité de la photographie comme technique d'illustration. Cette publication doit révéler le caractère hybride de la photographie, qui allie des composantes artistiques et scientifiques. C'est pourquoi le titre doit s'entendre au sens propre et figuré : le crayon (ou le pinceau de l'artiste) est mû par des phénomènes naturels dans la création des "images tracées par la lumière" ».

Michel FRIZOT, « The Pencil of Nature », in *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Michel FRIZOT (sous la direction de), Paris, Adam Biro & Larousse, 2001, p.62.

⁷ *The Open Door*, Planche VI de *The Pencil of Nature*, 1844 ou *The Ladder*, Planche XIV de *The Pencil of Nature*, 1845.

⁸ *A Scene in a Library*, Planche VIII de *The Pencil of Nature*, 1844.

pratique documentaire, censément en prise directe avec le réel, ne devrait pas admettre d'intervention du photographe sur le sujet. On voit bien qu'une image photographique, qu'elle se présente comme artistique ou documentaire, compose inéluctablement avec les possibilités comprises entre ces deux pôles. Le portrait constitue sans doute le genre photographique le plus à même d'articuler ces deux pratiques. Le décor (un drap blanc, un fond peint ou naturel), la position du modèle, le cadrage (en pied ou rapproché), la lumière : tout concourt à créer une identité, à restituer une personnalité ou un statut social. Il s'agit de livrer une vérité, quitte à requérir, pour cela, l'artifice.

Il apparaît en revanche difficile que le roman-photo puisse trouver sa place dans cette dichotomie. Il n'y a pas d'existence possible pour lui en tant que production documentaire. La part de fiction initiée par la mise en scène et le jeu des modèles/acteurs, empêche une telle définition. Le roman-photo n'est pas non plus une pratique artistique. Son manque d'attention à l'égard du médium photographique, son absence de questionnement sur sa propre pratique laisse la place à une réitération des mêmes principes photoromanesques. Se pose dès lors la question du positionnement particulier du roman-photo dans le champ de la réflexion photographique.

2. Polysémie de l'image unique

a. L'image authentique

L'idée qu'une œuvre d'art est nécessairement unique est une idée qui persiste et qui a longtemps été un frein à la reconnaissance artistique du photographique, reproductible par nature. L'image unique en photographie pourrait être celle du positif direct, *Polaroid* ou tout autre procédé n'impliquant pas de négatif. L'unicité d'une image photographique peut également s'acquérir par le biais du processus de tirage : le type de support, la maîtrise de l'exposition, les techniques de virages, les repiques⁹ et les retouches contribuent à faire de chaque épreuve photographique

⁹ « Suppression de défauts techniques mineurs provenant du négatif ou d'une émulsion opaque. Ces défauts se manifestent par des points, blancs ou noirs; les points blancs s'éliminent habituellement à l'aide d'un crayon ou d'un pinceau, tandis que les points noirs sont traités au grattoir ». Définition extraite du *Trésor de la Langue Française*.

une épreuve unique. Celle-ci est ensuite authentifiée par le biais d'une signature et d'un numéro d'identification. Un tel traitement et un tel degré d'exigence des images n'est pas applicable aux productions photoromanesques ; il n'est pas même envisageable qu'elles puissent être numérotées.

La reproductibilité, fonction proprement photographique, conditionne la pratique photo-romanesque, de la mise en œuvre à la diffusion. Cette reproductibilité s'effectue à double titre dans le roman-photo, illustrant de la sorte les deux aspects du problème tel qu'il est envisagé par Benjamin¹⁰ : la représentation photographique (qui reproduit le sujet) et la reproduction technique (qui reproduit l'image). L'image photo-romanesque est résolument sérielle. Les prises de vues sont réalisées en vue d'être reproduites photomécaniquement. Le rythme de production des romans-photos ne permet pas les recours techniques et artistiques qui font l'unicité d'une épreuve photographique. Les images photoromanesques n'ont de toute façon pas vocation à être exposées.

b. L'image autonome

Le statut d'unique ne fait cependant pas référence à la seule valeur d'authenticité de l'image, il dépend aussi de son aptitude à l'autonomie. Dans le cas d'une image narrative, cette autonomie se définit par une formalisation synthétique du sujet. L'image photographique doit concentrer et articuler tous les éléments nécessaires à l'histoire qu'elle évoque. Elle ne raconte pas à proprement parler, mais décrit les éléments d'un fait à reconstituer. À partir de l'image et des indices mis à sa disposition, le lecteur pourra établir une chronologie de l'événement : établir l'avant, deviner l'après, et construire le récit. Les montages photographiques de Rejlander (Fig.167) ou de Robinson (Fig.168) répondaient les premiers à cette obligation de synthèse, issue de la tradition picturale. Ces montages sont uniques du fait du travail particulier de la matière photographique ; de cette unicité dépend d'ailleurs la reconnaissance artistique. Ils sont également uniques parce qu'ils sont le produit d'une concentration, en une image, des temps et des lieux d'une histoire. Une logique implacable contraint l'image photographique. La valeur artistique

¹⁰ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

attachée à l'unicité de l'œuvre, s'oppose à la nature reproductible de l'image photographique ; cette dernière doit devenir unique pour être artistique.

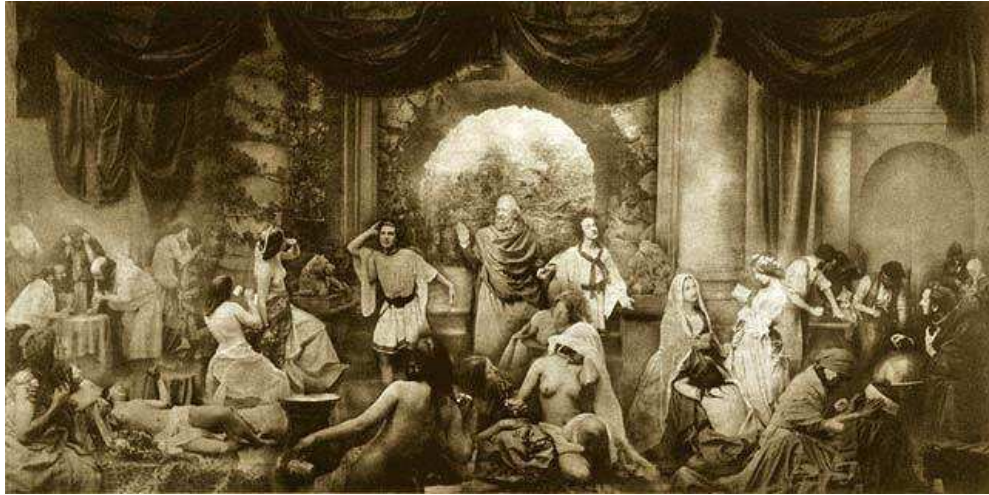


Fig. 167 Oscar REJLANDER
The Two Ways of Life
Réalisé à partir de 32 négatifs au collodion humide
78,7 x 40,6
1857



Fig. 168 Henry Peach ROBINSON
Fading Away
Réalisé à partir de 5 négatifs au collodion humide
24,3 x 39
1858

Cette quête d'unicité pénètre les modalités mêmes de fonctionnement de l'image photographique : le mythe de *l'instant décisif*¹¹ se combine ainsi à celui de l'image unique. Ce mythe réside dans le fait de penser qu'une image est plus authentique parce qu'elle n'a pas été recadrée au tirage. Il s'appuie également sur la certitude que Cartier-Bresson cherche à tout condenser dans une image. Le photographe dit d'ailleurs à ce sujet :

Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. J'avais surtout le désir de saisir dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait¹².

De fait, pour Henri Cartier-Bresson, il n'y a pas de recadrage possible de l'image, pas plus qu'il ne doit y avoir multiplication des prises de vues pour obtenir la bonne image. Il n'y a qu'une rencontre à un instant *T*. La photographie est le résultat d'une présence attentive du photographe au monde. Elle articule précisément le passé immédiat et le futur immédiat. Il n'y a qu'une image, conjuguant un hasard et la disponibilité du photographe à le recevoir, capable d'évoquer cette fine jonction des temps. *L'instant décisif* est une conception qui permet à la photographie de prétendre à l'unicité, non en tant qu'objet, mais en tant que sujet. Les mots du photographe, et penseur de l'instant décisif, vont pourtant plus loin :

Faire des reportages photographiques, c'est-à-dire raconter une histoire en plusieurs photos, cette idée ne m'était jamais venue; ce n'est que plus tard, en regardant le travail de mes amis du métier et les revues illustrées et en travaillant à mon tour pour elles que peu à peu j'ai appris à faire un reportage¹³.

¹¹ Henri CARTIER-BRESSON, « L'Instant décisif », in *Images à la sauvette* (préface), Paris, Verve, 1952.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid*

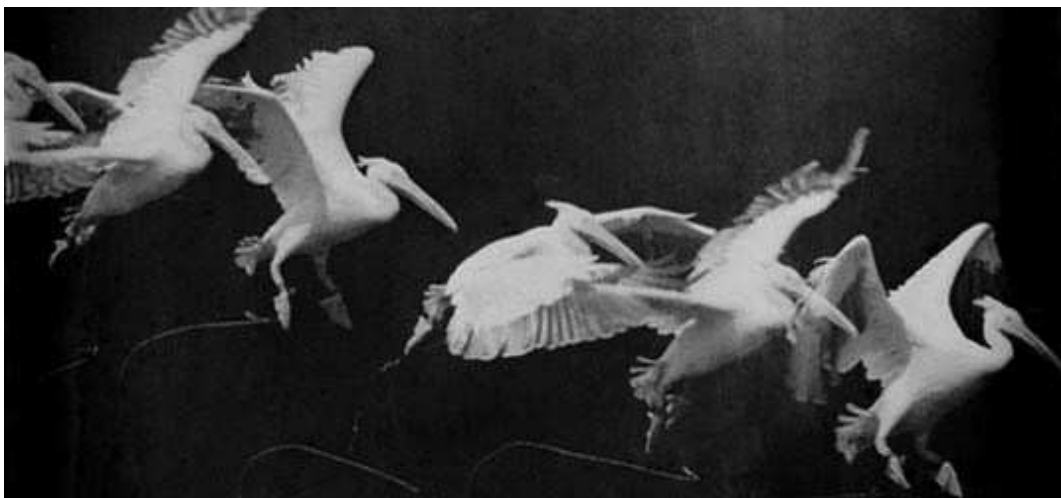


Fig. 169 Étienne-Jules MAREY
Pélican volant
1882

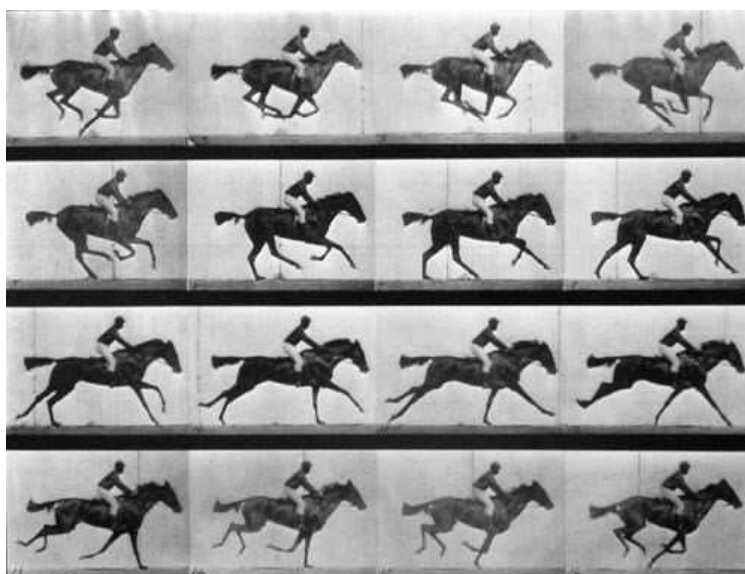


Fig.170 Eadweard MUYBRIDGE
« Annie G. galloping »,
Animal Locomotion
1887

c. L'image démultipliée

Alors que les temporalités s'articulent dans l'image unique, le roman-photo démultiplie les images pour développer une chronologie. La mise en œuvre de plusieurs photographies et le recours au texte pour raconter une histoire, sont les signes apparents d'une impossibilité à dire en une image. La proposition photo-romanesque se situe donc hors du dispositif de l'image unique. Il en va de même pour la chronophotographie, dont le procédé est fondé sur la démultiplication des images. Le dispositif tel qu'il est pensé par Étienne Jules Marey¹⁴ consiste à présenter sur une même planche, plusieurs prises de vues photographiques : il n'y a qu'une image photographique (Fig.169). La superposition des vues sur une même planche photographique contracte dans un même espace tous les temps du sujet en mouvement. La lecture du mouvement est ainsi plus efficace et surtout plus scientifique, puisque avec cette procédure photographique, aucun trucage n'est possible. En comparaison, la proposition d'Eadweard Muybridge¹⁵ (Fig.170), qui isole les prises de vues et les présente agencées en série¹⁶, posent plus de problèmes. Marta Braun¹⁷ signale justement ces problèmes :

[...] un examen approfondi des planches révèle des incohérences surprenantes, comme l'association d'images verticales et horizontales, censées avoir été prises simultanément, la présence de numérotations contradictoires sur le négatif et sur le positif, qui brouillent l'ordre supposé chronologique de la séquence, ou encore la réunion sur une même planche de séries visiblement distinctes. À ce qu'il semble, Muybridge a également manipulé certaines images au sein d'une même série, en fonction de dessin formé par la grille orthonormée, pour conférer à ses planches un aspect scientifique et en dissimuler les incohérences éventuelles¹⁸.

¹⁴ Contrairement à Muybridge qui emploie plusieurs objectifs, Marey met au point un système de prise de vue qui utilise un seul objectif et un obturateur rotatif ; l'image est obtenue par l'exposition d'une seule et même plaque photographique.

¹⁵ Eadweard Muybridge, *Animal locomotion, an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1887. *Animal Locomotion* est un ouvrage en 11 volumes, regroupant près de 100 000 photographies prises entre 1872 et 1885. L'ouvrage a été réédité en 4 volumes en 1979. Nouvelle édition : Eadweard Muybridge, *Muybridge Complete Human and Animal Locomotion*, New York, Dover Publications Inc, 1979.

¹⁶ Ou ré-agencées, il apparaît que Muybridge ait fréquemment procédé à des arrangements dans la restitution de la chronologie des prises de vue.

¹⁷ Marta BRAUN, « Muybridge le magnifique », in *Études Photographiques, La Ressemblance du visible/Mémoire de l'art*, n°10, novembre 2001. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org>

¹⁸ Idem, §2.

Muybridge ne s'attache pas à produire des documents scientifiques, mais cherche, à travers la reconstitution photographique du mouvement, à représenter le monde.

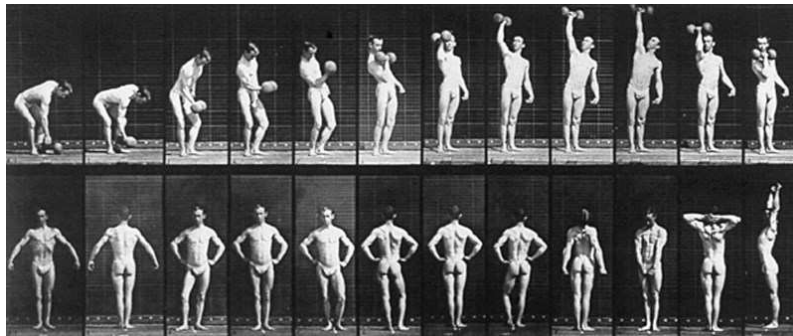


Fig. 171 Eadweard MUYBRIDGE

« Lifting dumb-bell »

Animal Locomotion, pl. 55

1887

Coll. part.

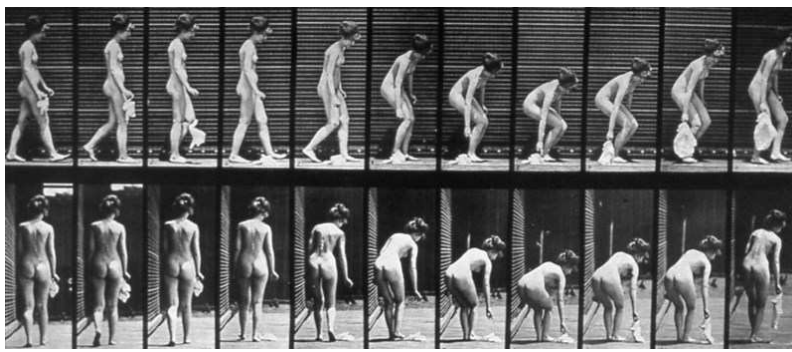


Fig. 172 Eadweard MUYBRIDGE

« Dropping and lifting handkerchief »

Animal Locomotion, pl. 202

1887

Coll. part.

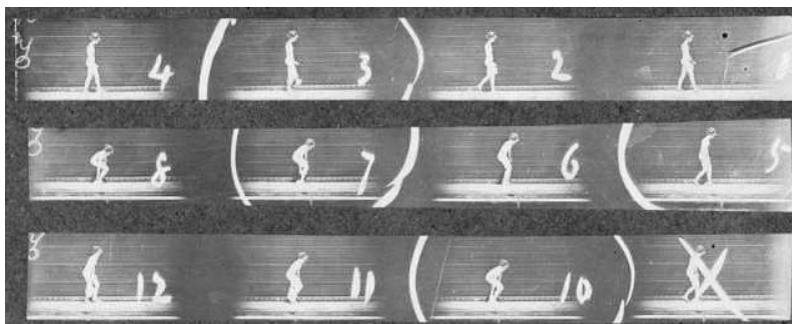


Fig. 173 Eadweard MUYBRIDGE

« Dropping and lifting handkerchief »,

(détail : sélection de vues dans une série)

8 juillet 1885

3. Le livre de photographies : des images mises en série

La part de manipulation que Muybridge engage - sélection des images, recadrage, réorganisation chronologique -, vient servir la vision qu'il a du monde et de sa hiérarchie. Muybridge retranscrit cet ordre, la supériorité de l'Homme face au monde animal et de l'homme par rapport à la femme, par l'ordonnancement des séries photographiques :

En d'autres termes, la logique scientifique se calque sur la hiérarchie sociale, du rang le plus élevé : le nu masculin, aux femmes, enfants, estropiés, jusqu'au rang le plus bas : les animaux¹⁹.

Le récit qu'il fait de ce monde n'est pas perceptible dans une seule série d'images, mais bien dans leur succession au sein du recueil *Animal locomotion*²⁰. Plus que la série en soi, c'est la juxtaposition de toutes ces séries qui restitue la vision de Muybridge. À la manière du livre de littérature dont l'accès au sens nécessite autant la capacité à lire, que celle à mémoriser et à synthétiser les informations, *Animal Locomotion* doit être reçu comme un objet global. Il implique de la part du récepteur une posture de lecteur et non pas seulement de regardeur. Le travail de synthèse ne relève pas de l'émetteur, mais revient au lecteur des images. Sujet de l'ouvrage de Muybridge, le mouvement est aussi le moyen nécessaire à la lecture des quelques cent mille photographies mises en série.

Dès les premières heures du médium, on observe que les livres organisent déjà leur illustration photographique autour d'un thème ; Talbot le premier avec *The Pencil of Nature*²¹, propose un panorama des possibilités de la photographie. Au même moment, Anna Atkins présente, avec *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*²² (Fig.174), un objet à vocation scientifique : une base de données photographique des algues britanniques, mise à disposition pour la recherche scientifique. À proprement parler, il s'agit d'un album, mais la volonté de

¹⁹ Marta BRAUN, « Muybridge le magnifique », *op. cit.*, §14.

²⁰ Eadweard Muybridge, *Animal-locomotion*, *op. cit.*

²¹ Henry FOX TALBOT, *The Pencil of Nature*, *op. cit.*

²² Anna ATKINS, *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*, Halstead Place, Sevenoaks, 1843-1853.

partager le savoir qui préside à sa création et à sa diffusion²³, l'inscrit légitimement à l'origine du livre scientifique.



Fig. 174 Anna ATKINS
« Dictyota dichotoma »
Photographs of British Algae, Cyanotype Impressions
20,5 x 25,5
1843-1853

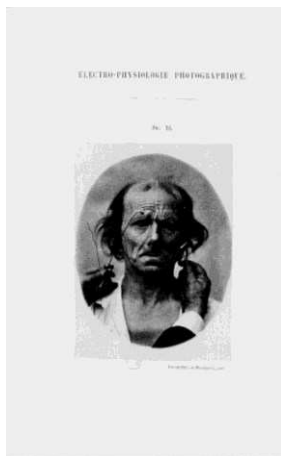


Fig. 175 Guillaume DUCHENNE DE BOULOGNE
Mécanisme de la physionomie humaine
1862



Fig. 176 Guillaume DUCHENNE DE BOULOGNE
Mécanisme de la physionomie humaine
1862



Fig. 177 Maxime DU CAMP
« Ibsamboul, Colosse Médial (Enfoui) du Spéos de Phrè »
Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, Dessins Photographiques
Papier salé, 20.3 x 16.2 cm
1852



Fig. 178 John B. GREENE
« Le Nil, face à la montagne thébaine »
Le Nil ; monuments ; paysages ; explorations
Papier salé, 22.3 x 30.2 cm
1853-54

²³ « Faire des dessins précis d'objets aussi minuscules que certaines algues et conferves est si difficile que j'ai été amenée à me servir du beau procédé du cyanotype de sir John Herschel pour obtenir des impressions des plantes, que j'offre avec grand plaisir à mes amis botanistes ». Anna ATKINS, « Introduction », in *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*, op. cit.

D'autres scientifiques utilisent la photographie pour rendre compte de leurs expériences. Des archéologues comme Maxime Du Camp²⁴ (Fig.177) et John Beasley Greene²⁵ (Fig.178), rapportent des photographies d'Égypte et du Moyen-Orient. Des médecins, comme Guillaume B. Duchenne de Boulogne²⁶, documentent leurs expérimentations (Fig. 175-176). Le neurologue cherche à démontrer le rôle du courant électrique dans la stimulation des muscles, et, partant, son implication dans l'expressivité du visage ; pour ce faire, il applique des électrodes sur le visage d'un patient et envoie un courant alternatif de faible intensité, qui contracte les muscles et reproduit des expressions. L'enregistrement photographique des séances constitue une preuve tangible du travail de Duchenne de Boulogne. Par-delà cette fonction, les images référencent les émotions, et constituent une physiognomonie dans laquelle artistes et étudiants des Beaux-Arts, sauront puiser pour alimenter leur travail. Les photographies, dont la réalisation est confiée à Adrien Tournachon²⁷, font montre d'un soin tout particulier ; le travail de prise de vue et de lumière, font penser à des portraits plus qu'à de simples témoignages de travail. Ce choix formel et esthétique humanise les patients de Duchenne de Boulogne, et contrebalance en partie, la monstruosité de certaines déformations.

D'autres scientifiques ont recours à la photographie de manière purement illustrative. L'ingénieur James Nasmyth, et l'astronome James Carpenter, mettent ainsi leur savoir en commun pour produire les premières images photographiques de la lune²⁸ (Fig. 179). Il ne s'agit en fait pas véritablement de la lune mais d'une modélisation de celle-ci.

²⁴ Maxime Du CAMP, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques*, Paris, Gide & J. Baudry, 1852 (photographies tirées par Blanquart-Évrard).

²⁵ John B. GREENE, *Le Nil ; monuments ; paysages ; explorations*, Loos-lès-Lille, Blanquart-Évrard, 1854.

²⁶ Guillaume B. DUCHENNE de BOULOGNE, *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862.

²⁷ Frère de Nadar (Félix Tournachon), il est aussi l'élève du photographe Gustave Le Gray.

²⁸ James NASMYTH & James CARPENTER, *The Moon Considered as a Planet, a World and a Satellite*, John Murray, Londres, 1874.

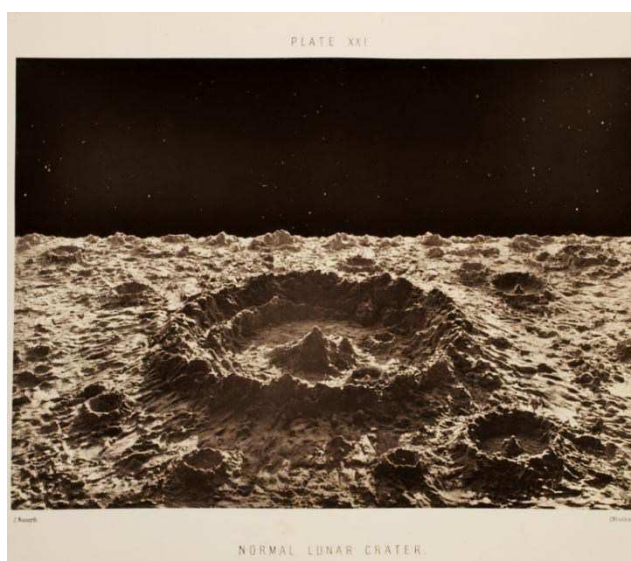


Fig. 179 James NASMYTH & James CARPENTER
« Normal Lunar Crater », Planche XVI
The Moon Considered as a Planet, a World and a Satellite,
1874.

À partir de relevés astronomiques, et des dessins de Nasmyth, les deux hommes ont réalisé une maquette en plâtre figurant la surface lunaire, l'ont mise en lumière, puis l'ont photographiée. Le résultat est visuellement très proche de la réalité, il n'a cependant pas vocation à induire en erreur. À aucun moment, les auteurs ne dissimulent leur subterfuge ; ils inscrivent leur démarche dans une volonté pédagogique de donner à voir.

De la proposition d'Atkins à celle de Nasmyth et Carpenter, se dessine la même envie de documenter des découvertes, des explorations et des expérimentations. La photographie, au service de cette envie, est le moyen de mettre les connaissances à la disposition de tous :

« faire écrire par le soleil même l'histoire [...] ; le meilleur moyen de traduire un voyage, c'est de faire voyager le lecteur lui-même, c'est de la rendre oculaire et palpable²⁹ »

Tous retracent une marche, une œuvre, ou un thème qui induit une forme d'écriture. La mise en série de plusieurs images photographiques, réalisées et sélectionnées par leur auteur, produit du sens.

²⁹ La lumière, 26 juin 1852, p.105 ; Référence citée par Hubertus van AMELUNXEN, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^{ème} siècle », in *Romantisme*, 1945, n°47, p.86.

La réalisation d'un livre de photographie(s) peut pourtant être plus qu'un acte rétrospectif consistant à juxtaposer les prises de vues dans une perspective thématique, monographique ou chronologique. Le livre peut être la finalité de l'acte photographique. Il existe alors un projet qui dépasse le cadre du seul thème photographique. L'image obéit à des contraintes qui dépassent celles du médium proprement photographique, et s'attachent à établir une forme de narration. Ces contraintes, aussi constructives soient-elles, peuvent aller, parfois, à contresens des caractéristiques spécifiquement photographiques. Elles influent notamment sur la nature d'empreinte, et par suite, dégradent l'image photographique de sa fonction de preuve scientifique. Le photographique est mis au service d'un propos qui déborde largement le sujet de l'image. En d'autres termes, à savoir ceux de Martin Parr et de Gerry Badger :

dans le livre de photographie, la somme est, par définition, plus grande que les parties : par conséquent, plus les parties sont de qualité, plus le potentiel de leur somme est élevé³⁰.

4. L'illustration photographique au risque de la fiction

Les livres illustrés constituent la plupart des propositions narratives combinant plusieurs images photographiques. Ces productions rendues possibles par les procédés de photogravure et de similigravure, apparaissent dans les années 1880. Avant cela, « l'éditeur qui souhaitait illustrer un livre avec des photographies se voyait obligé de coller un à un sur des pages hors-texte de coûteux tirages argentiques³¹ ». Rendus possibles par le biais d'innovations techniques, les livres illustrés, et particulièrement les propositions populaires, connaissent un grand succès. La relation du livre et de la photographie qui était jusque-là d'ordre essentiellement documentaire³², s'immisce sur le terrain de la fiction. L'image

³⁰ Martin PARR & Gerry BADGER, «Le livre de photographie : entre roman et cinéma », in *Le Livre de Photographie, une histoire*, vol.1, Paris, Phaidon, 2005, p.7.

³¹ Paul EDWARDS, « Romans 1900 et photographie (Les éditions Nilsson / Per Lamm et Offerstadt Frères) », in *Romantisme*, 1999, n°105, p.133.

Et Paul EDWARDS, *Soleil Noir. Photographie & Littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.231.

³² Amelunxen évoque l'existence d'exceptions, à commencer par *Jersey et les îles de la Manche : Vers et prose : photographies et dessins*, « un ouvrage de la famille Hugo, annoncé en 1853 et illustré de

photographique accompagne la narration ; elle donne à voir, par sa composition, une partie de ce que propose le roman. Il s'agit d'un dispositif illustratif qui n'a pas pour vocation de mettre les images en série, et qui fonctionne au contraire, sur l'individualisation de chacune. Les images sont isolées les unes des autres, séparées par le texte. À la particularité de l'image correspond la particularité d'un moment de l'histoire.

Les deux propositions n'étant le plus souvent pas mises en regard, il appartient au lecteur de procéder à leur rapprochement. Ce fonctionnement à distance limite l'effet de redondance, et offre surtout de nouveaux ressorts à la fiction. Une illustration peut ainsi anticiper ou réitérer une scène du roman. Dans le premier cas, elle fournit un indice susceptible d'orienter la lecture. Dans le second, elle aide le lecteur à se souvenir. L'efficacité d'un tel dispositif dépend de la bonne cohésion du texte et de l'image ; cela implique que le roman tienne compte des images, qu'il intègre celles-ci dans son processus. La simple illustration à posteriori fait place à une production iconotextuelle. Le roman illustré, tel qu'il est développé par les éditions Nilsson ou Offenstadt, est un objet cohérent et indivisible. Dans ce contexte, la dimension photographique n'est plus seulement synonyme de réalité et d'objectivité. Il semble même n'y avoir aucun paradoxe à ce que la photographie, souvent considérée comme une empreinte du réel, illustre la fiction d'un roman. Le jeu de va-et-vient entre les deux natures, réel et fiction, est pourtant problématique.

Le dispositif d'illustration télescope deux systèmes, mais surtout deux natures qui sont d'ordinaire clairement réparties entre le photographique (réel) et le romanesque (fiction). Partant, il pousse à considérer d'un côté, la part de fiction d'une photographie qui se veut illustrative d'un roman, et, de l'autre côté, la part de réalisme d'un roman qui trouve à s'incarner dans une photographie. Amelunxen expose cette dualité :

L'illustration est fictionnelle, puisqu'elle emprunte son référent au texte, authentique, puisqu'il ne peut y avoir de doute quant à la réalité en accord avec sa propre compréhension du texte.

photographies par Charles HUGO et Auguste VACQUERIE », accompagné de textes et de dessins de Victor HUGO ; ouvrage qui, en raison d'un coût trop élevé, ne fut jamais publié.

Cf. Hubertus van AMELUNXEN, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p.87.

La réalité photographique concourt donc à la réalité fictive du texte, elle se révèle la pierre d'achoppement de la fictionnalité du discours³³.

Suivant cette conception, le statut d'une image dépend du texte auquel elle renvoie. Amelunxen part du principe qu'une photographie fictionnelle est une photographie qui fait référence à une fiction. Dans une perspective littéraire, il conçoit logiquement la nature fictionnelle de l'illustration comme une contrainte du texte référent³⁴. Dans une perspective photographique, il considère d'une part le pouvoir « réalisant » du photographique, et d'autre part, la conséquence de ce pouvoir : à savoir la possibilité que le photographique « défictionnalise » le roman, qu'il le réalise.

Amelunxen ne s'interroge en revanche pas sur la capacité du photographique à engendrer de la fiction. Il reste ici fidèle à une conception de la photographie attachée au réel. Il évoque la « réalité photographique », et parle de l'authenticité de l'image, qui tient au lien qu'elle noue avec son référent. Évoquant une possible valeur fictionnelle de l'image photographique, il l'attache à son statut d'illustration. Il reste le paradoxe d'une empreinte du réel qui illustre une fiction, et construit pour ce faire le sujet de sa prise de vue. La procédure est évidente en pratique, mais constitue, en théorie, une véritable traversée du miroir. Le dispositif photographique implique que la fiction du roman prenne réellement corps avant de devenir sa propre illustration. En endossant de « représenter ce qui n'est pas³⁵ », il avère son aptitude à la création et au mensonge.

Quelques tentatives littéraires qui se sont distinguées par l'utilisation d'images photographiques, vont jouer avec cette problématique. Elles proposent pour cela un rapport de l'image au texte qui ne fonctionne pas sur ce registre illustratif traditionnel.

³³ Hubertus van AMELUNXEN, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p.93.

³⁴ Qu'il entend être un roman.

³⁵ Charles GRIVEL, « Le Roman mis à nu par la photographie, même », in *Romantisme*, 1999, n°105, p.145.

B. PHOTOGRAPHIE ET ROMAN

À la différence des illustrations photographiques qui accompagnent des textes classiques, et qui interviennent dans une énième édition, et à la différence des illustrations photographiques que l'on voit paraître dans la presse, *Bruges-la-Morte*, le roman de l'écrivain belge Georges Rodenbach³⁶, propose l'illustration photographique d'un roman original illustré en première édition. La proposition est moderne et, en tant que telle, a déjà pu rencontrer un certain succès. Pourtant, comme le souligne Daniel Grojnowski :

C'est de manière inattendue que l'image photographique fait son entrée dans les œuvres littéraires : en illustrant un récit qui, au départ, n'avait pas été écrit pour elle ; en s'adaptant à une esthétique « idéaliste » qui a priori devait l'exclure ; en collaborant si étroitement avec le texte qu'un jeu compliqué se produit, l'image imprégnant celui-ci, en même temps qu'il l'infiltré en lui inculquant sens et effet³⁷.

La rencontre de la littérature et de la photographie se révèle, au cœur de cet ouvrage, problématique.

1. Une illustration problématique

Avant d'être le récit photographique qu'on connaît, l'œuvre de Georges Rodenbach fut un roman feuilleton, et plus précisément une nouvelle³⁸, publiée en plusieurs épisodes dans le *Figaro*³⁹. Il n'est à ce moment accompagné d'aucune iconographie. Le fonctionnement du roman et de l'illustration photographique se présente donc *a posteriori*. Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand⁴⁰ évoquent cette transformation comme une conversion : « Après avoir rédigé une œuvre stricte

³⁶ *Bruges-la-Morte*, éditée pour la première fois en 1892, par Flammarion ; puis successivement publié en Belgique (collection Passé-Présent, 1977), à Bruxelles par Labor en 1986 et en Suisse par Slatkine (collection Fleuron) en 1996.

³⁷ Daniel GROJNOWSKI, *Photographie et langage, Fictions Illustrations Informations Visions Théorie*, Paris, José Corti, 2002.

³⁸ Grojnowski et Bertrand évoquent le texte en ces termes : « Dans ce premier état, *Bruges-la-Morte* se présente comme une longue nouvelle qui ne dit pas son nom ».

Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », in Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p.13.

³⁹ Publication sous forme de feuilleton du 4 au 14 février 1892.

⁴⁰ Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », *op. cit*, p.10.

d'écriture⁴¹», Rodenbach décide de la « convertir en roman illustré⁴² ». Étant établi que l'illustration ne fait pas partie du projet initial, il s'agit alors de démontrer la pertinence de son apparition.

a. Un choix éditorial

Les illustrations photographiques semblent avoir été insérées pour étoffer l'ouvrage, afin de permettre la publication d'une histoire jugée trop courte en l'état. Trente-cinq clichés et quelques astuces de mise en page, viennent ainsi grossir le nombre des pages du livre⁴³.

Bruges-la-Morte accorde une part considérable aux images photographiques. Du fait que leur verso reste blanc, elles occupent un tiers de la pagination totale⁴⁴.

Le dispositif du récit photographique, dont Rodenbach teste une des premières formes d'édition avec similigravures⁴⁵, connaîtra un succès populaire certain quelques années plus tard⁴⁶, mais

bien qu'il propose un mode d'expression séduisant accessible au public le plus large, le récit-photo s'est heurté à une sourde résistance, comme si l'image photographique, associé au récit verbal, en menaçait l'existence⁴⁷.

Le constat de Grojnowski et Bertrand n'est pas sans faire écho avec les conditions de réception du roman-photo. Près de soixante années séparent ces objets fondés sur une mise en relation du « récit verbal » et de « l'image photographique ». La critique reste encore persuadée du risque que la photographie fait encourir à la littérature. Cette posture n'est de toute évidence pas

⁴¹ Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », *op. cit.*, p.10.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Dans l'édition Flammarion de 1998, qui servira ici de référence, le roman compte deux cent vingt-cinq pages réparties comme suit : cent quarante-huit pages de texte, trente-cinq illustrations et leurs trente-cinq versos vierges, et sept pages vierges intercalées entre les chapitres (de manière à ce que ces derniers débutent toujours sur la page de droite). La mise en page a de plus privilégié des interlignes et des marges élargies. Il y a peu de différences avec l'édition originale (Librairie Marpon & Flammarion, 1892), hormis une très légère réorganisation du texte en vue de remédier, tant que faire se peut, aux césures qui obligent à un renvoi en page suivante.

⁴⁴ Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », *op. cit.*, p.15.

⁴⁵ La similigravure est l'outil technique qui va permettre l'insertion d'illustrations photographiques dans l'espace du roman. Il s'agit d'« un procédé photomécanique en relief [qui] transpose toutes les variations de densité de la photographie originale par sa reproduction à travers une trame ». Michel FRIZOT (sous la direction de), *Nouvelle Histoire de la photographie*, *op. cit.*, p.756.

⁴⁶ 1897, lancement des premières collections de romans illustrés de photographies par les maisons d'éditions Offenstadt Frères et Nilsson/Per Lamm.

⁴⁷ Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », *op. cit.*, p.9.

celle de Grojnowski et Bertrand. Ils cherchent pourtant à prendre leur distance avec le roman-photo. Évoquant le récit photographique, ils prennent la peine de préciser : « lequel [récit photographique], bien entendu, n'a rien à voir avec le roman-photo qui a eu son moment de fortune dans des magazines populaires⁴⁸ ! ». Les auteurs insistent bien sur la profonde et évidente différence entre les pratiques. Ils semblent néanmoins se prémunir contre une possible confusion des genres et s'assurer que leur objet est bien différent d'un vulgaire roman-photo.

Bien que la chronologie le place plus tôt dans l'Histoire, les auteurs semblent craindre que les critiques qui entachent le roman-photo remontent le temps, comme par capillarité, jusqu'au récit photographique. Cette crainte ne peut être motivée que par la ressemblance entre des dispositifs qui convoquent tous deux textes et photographies. Afin de le dissocier clairement de l'ignoble roman-photo, Grojnowski et Bertrand engagent le récit photographique *Bruges-la-Morte* sur le terrain artistique. Étant entendu que ce premier récit photographique est un objet littéraire, poétique et « un coup de maître⁴⁹ », il n'aurait alors, logiquement, « rien à voir avec le roman-photo⁵⁰ »... Une ponctuation exclamative souligne enfin l'incongruité d'un tel rapprochement. Tout risque d'une confusion avec un roman-photo - confusion dont le bien-fondé reste encore à établir - est ainsi écarté.

b. Le risque photographique

Les récits illustrés connaissent, tout comme les romans-photos à la fin des années cinquante, un grand succès auprès du public. La volonté de Rodenbach de faire illustrer le roman obéit probablement à un effet de mode, mais également au désir d'en faire un succès commercial.

S'ils (Flammarion et Rodenbach) tirent parti d'une avancée technologique qui pique la curiosité, ils le font, en effet, à un moment où leur entreprise ne peut échapper à une contradiction : élitiste par son texte, le roman ne manque pas d'apparaître comme « commercial » par son illustration⁵¹.

⁴⁸ Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », *op. cit.*, p.9.

⁴⁹ *Idem*, p.14.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*

Partant, la solution optimale, et la plus courante en la matière, aurait été de représenter graphiquement des scènes du livre : de donner à voir en complément de ce qui était donné à lire. Le roman de Rodenbach prend assurément le contrepied de cette solution.

L'écrivain évoque dans un avertissement au lecteur, la nécessité d'une illustration et sa volonté de figurer la ville,

C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie de culte, beffroi⁵².

Il n'évoque cependant jamais la décision d'avoir recours à des cartes postales. Il reste également peu loquace sur ce qui différencie *Bruges-la-Morte* de la masse des productions de récits illustrés, à savoir le support photographique. L'absence d'archives sur le projet éditorial, ne permet pas d'établir les motivations qui ont conduit à cette proposition d'illustration photographique. On peut supposer que l'auteur et son éditeur ont jugé préférable de ne pas avertir le lecteur afin de le laisser découvrir seul le dispositif. La découverte est d'autant plus surprenante, que la couverture engage le livre sur une voie illustrative plus classique ; la première de couverture présente en effet une gravure du peintre symboliste belge Fernand Khnopff⁵³. Rodenbach fait ainsi un choix qui ne coïncide pas avec le parti pris formel de l'illustration du roman.

En dépit du peu de faveur dont jouit l'illustration photographique, le choix reste judicieux. Alors que la proposition photographique est jugée moderne, et a déjà trouvé son public dans l'univers de la presse, elle est, dans le cas de *Bruges-la-Morte*, au mieux ignorée, au pire, incomprise :

Je l'avouerai d'abord, ce qui me choque décidément dans ce livre, vient de l'illustration ; les similigravures de Bruges, qui doivent « collaborer aux péripéties » dans le roman de Hugues Viane, me semblent plutôt se développer à part [...]

⁵² L'avertissement, en exergue du roman, a été rédigé pour la publication du texte illustré.

⁵³ Seuls les cinq cents premiers exemplaires de la première édition, (1892) possèdent cette couverture dessinée par KHNOPFF (1858-1921).

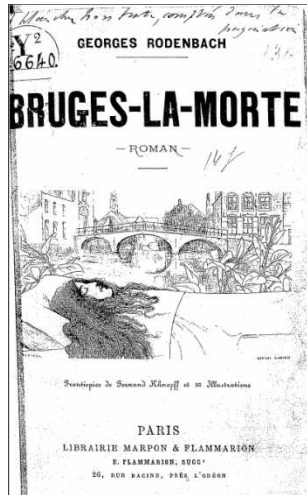


Fig. 180 Fernand KHNOPFF
Illustration de *Bruges-la-Morte*
Gravure
1892

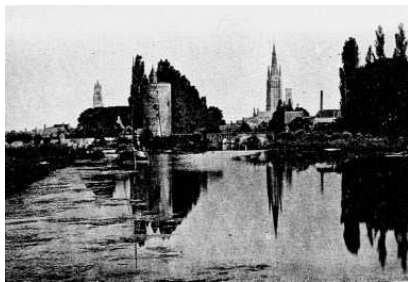


Fig.181 *Bruges-la-Morte*
« Lac d'Amour »
(Collection Lévy)
Photographie p.151



Fig. 182 Fernand KHNOPFF
Le lac d'amour
Crayon et pastel
1904-05



Fig. 183 Fernand KHNOPFF
Souvenir de Bruges. L'entrée dans le Béguinage
Crayon et pastel
1904-05



Fig. 184 *Bruges-la-Morte*
« Le [pont et le] Béguinage et l'église
[cathédrale] St-Sauveur »
(Collection Lévy)
Photographie p.155

un livre véritable, vivant de lui-même, s'affranchit facilement de ce secours un peu puéril⁵⁴.

À tel point que les photographies sont remplacées, dans une édition ultérieure, par de plus classiques illustrations graphiques⁵⁵. Ironie du sort, les propositions des différents illustrateurs⁵⁶ s'avèrent toutes très influencées par les images de la première édition. Quant à Fernand Khnopff, l'auteur de la première couverture du roman, il s'inspire même des photographies du roman pour réaliser, en 1904-1905, une série de tableaux de la ville de Bruges, parmi lesquels *Souvenir de Bruges. L'entrée dans le Béguinage* et *Le lac d'amour* (Fig. 182-183). Malgré cela, l'ouvrage de Rodenbach a longtemps été publié sans illustration. De fait, à partir de 1914 et jusqu'à 1998⁵⁷, aucune édition n'a reproduit l'illustration photographique originale. Il faut attendre une réédition en collection de poche (GF Flammarion) pour que le roman soit donné à lire dans son état originel, c'est-à-dire avec la reproduction, aussi médiocre que soit sa qualité, des trente-cinq clichés choisis par Rodenbach.

c. Photographie et invisible

Toutes les illustrations sélectionnées pour le roman de Rodenbach figurent des vues de Bruges. Les photographies ont été puisées dans les collections iconographiques de deux maisons spécialisées dans la photographie touristique, les maisons Lévy et Neurdein⁵⁸. Ce choix de convoquer des images préexistantes plutôt que de réaliser des prises de vue, explique logiquement l'impossibilité d'y

⁵⁴ Critique réalisée à l'occasion de la publication du roman *Bruges-la-Morte*, par Charles MERKI, « Les livres », in *Le Mercure de France*, Paris, juillet 1892, p.265-267.

⁵⁵ Dans sa réédition de 1904 (éditions Flammarion), le roman ne conserve qu'une partie des photographies. Celles-ci sont retravaillées et repositionnées dans l'ouvrage. Elles se voient complétées par des dessins d'Henri Delavelle, qui, pour reprendre les termes d'Edwards, « illustrent le texte de façon littérale ». Paul Edwards, *Soleil Noir*, *op. cit.*, p.33.

⁵⁶ Henri DELAVELLE (1904), Marin BALDO (1910).

⁵⁷ Excepté « dans une traduction anglaise publiée par Atlas Press, sur l'initiative de Terry Hale » (1993) qui réintègre quatorze des trente-cinq clichés de la version originale du roman. On doit la première réapparition de l'œuvre complètement illustrée en 1996, au travail de thèse de Paul Edwards. Ce dernier avait d'ailleurs participé, sous l'autorité d'Alastair Brotchie (éditeur chez Atlas Press), à la publication anglaise de *Bruges-la-Morte*. Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, *op. cit.*, p.34 et Paul EDWARDS, *Littérature et photographie. La tradition de l'imaginaire, 1839-1939, Royaume-Uni et France*, thèse de doctorat de littérature générale et comparée, sous la direction d'André Lorient, Université de Paris XII, 1996.

⁵⁸ J.Lévy & Cie, et Neurdein Frères ; les deux maisons ont fusionné après la seconde guerre mondiale Cf. Daniel GROJNOWSKI & Jean-Pierre BERTRAND, « Présentation », *op. cit.*, p.16, et Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, *op. cit.*, p.47-53.

rencontrer les protagonistes du roman. Par-delà cette impossibilité, il y a bel et bien une volonté : celle de ne pas incarner les personnages et de se concentrer sur l'irreprésentable : le souvenir et l'absence d'un être. Ce qui en soi, constitue autant un paradoxe dans une démarche illustrative, qu'un défi pour le photographique. En effet, comment représenter ce qui a disparu ? Et montrer ce qui est absent ?

Ce qui paraît antinomique, devient cohérent pour peu qu'on repense les modalités d'illustration. C'est précisément ce qui fait la singularité du roman illustré de Rodenbach. Il ne s'agit pas de produire une illustration au pied de la lettre avec des personnages, des décors et des mises en scène. Il s'agit plutôt d'illustrer le principe qui régit le roman. Il n'est plus tellement question de s'interroger sur « comment représenter ? » ce qui a été perdu, mais plutôt sur « comment ne pas oublier ? ». La cohérence du dispositif texte-image s'organise autour de cette problématique. Hugues Viane, le personnage principal du roman, cherche ainsi dans les murs et les canaux de *Bruges-la-Morte*, les marques d'une mélancolie propre à entretenir le souvenir qu'il a d'« Elle » : « c'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre⁵⁹ ». Il choisit, en toute conscience, d'abriter son veuvage dans la ville qui incarne, selon lui, sa mélancolie. « À l'épouse morte devrait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. [...] Il y était venu d'instinct⁶⁰ ». La ville l'aide à ne pas oublier.

Viane convertit la réalité des choses selon sa perception, en sorte que chaque partie de la ville incarne le corps et l'âme de la défunte tant aimée. Ce qu'il voit de cette ville est contaminé par une mélancolie sans laquelle les vues de *Bruges-la-Morte* ne sont jamais que des cartes postales de Bruges. L'illustration photographique ne trouve de sens que pour un lecteur empathique et capable d'y projeter le manque maladif de Viane.

2. Une photographie projective

Une construction photographique de l'illustration de *Bruges-la-Morte* était tout à fait envisageable. Face à cette possibilité, s'est imposé le choix de convoquer

⁵⁹ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p.65.

⁶⁰ *Idem*, p.66.

des images préexistantes. Ce choix ne constitue pas une solution de facilité, ou un moyen de contourner une incapacité, technique ou illustrative, du photographique. Il semble en revanche témoigner d'une conception de la photographie et de son rapport au monde. Largement imprégné d'une sensibilité symboliste, cette conception suppose l'idée que le sensible, l'impalpable, l'indicible, imprègnent la matière du sujet et ce faisant, celle de la photographie. La photographie témoigne d'une dimension *ultra*-sensible du monde. Et, du fait de leur indépendance vis-à-vis du roman, les cartes postales de Bruges attestent d'autant plus objectivement de cette dimension tant exaltée par le Symbolisme. Cet état de chose existe au-delà même d'une volonté de le représenter. Il est présent dans toute image photographique, dès lors que celle-ci se présente comme la plus simple empreinte. Encore faut-il être préparé, voire disposé, à l'y trouver.

a. Une écriture photographique

Bruges-la-Morte est un roman sur la trace et sur l'empreinte. Il inscrit son personnage central, « la morte », dans la matière des objets ;

Tel bibelot précieux, tels objets de la morte, un coussin, un écran qu'elle avait fait elle-même. Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, sofas, divans, fauteuils où elle s'était assise, et qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis éternisés qu'elle leur avait donnés. Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au fond⁶¹.

Le roman met en présence une figure dont l'absence, avérée, se signale par une présence en creux. L'empreinte matérialise ce qui a été, et est à ce point investie par Viane qu'elle se substitue à la défunte : il entretient et perpétue une absence qui est paradoxalement devenue son dernier lien avec son épouse. Sa volonté de pérenniser ce lien ne le rend toutefois pas moins fragile à l'usure du temps. L'intrication du manque et du souvenir a ici une nature profondément photographique ; les termes de « miroirs⁶² », de « surface claire⁶³ », de

⁶¹ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.58.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibid.*

« portraits⁶⁴ » et les notions si contrastées d'éternité (« la portion d'immortalité de son amour⁶⁵ »), de fragilité (« pour ne pas effacer son visage dormant au fond⁶⁶ ») renvoient autant au processus de prise de vue, qu'au support sensible ; ils évoquent particulièrement la surface polie et si délicate du daguerréotype. Un peu plus loin dans le texte, Rodenbach semble d'ailleurs comparer la chevelure de la défunte à une matière métallique. « Et, pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal, il avait eu cette idée [...] de la mettre sous verre [...] ⁶⁷ ». Cette idée d'une matière sensible à l'atmosphère se retrouve encore page 130, lorsque le narrateur déclare :

Il y a là, par un miracle du climat une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise⁶⁸.

À cette mention chimique s'ajoute une atmosphère dont la tonalité ne varie que du noir au blanc : le « temps gris de novembre⁶⁹ », la « robe noire⁷⁰ » et le « bonnet de tulle blanc⁷¹ » de la vieille servante, les « cheveux plein de cendre grise⁷² » de Viane et la couleur « fanée et blanche⁷³ » de son épouse mourante. Cette dominante grise s'identifie à la mélancolie⁷⁴, mais peut également faire référence au noir et blanc de l'image photographique, « c'est le monde *dé-coloré* de l'image photographique ⁷⁵ ».

Le processus suivant lequel Viane se figure retrouver sa défunte épouse dans chacun des « objets de la morte⁷⁶ », a en commun avec le photographique, d'avoir nécessité, à un moment donné, une présence du sujet. Dans les deux cas, cette présence est indispensable : que ce soit celle du modèle lors de la prise de vue photographique, ou celle d'une épouse dont l'empreinte du corps marque le

⁶⁴ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.58

⁶⁵ *Idem*, p.61.

⁶⁶ *Id.*, p.58.

⁶⁷ *Id.*, p.61.

⁶⁸ *Id.*, p.130.

⁶⁹ *Id.*, p.54.

⁷⁰ *Id.*, p.62.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Idem*, p.65.

⁷³ *Id.*, p.53

⁷⁴ « Mélancolie de gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ». *Id.*, p.129

⁷⁵ Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, p.41.

⁷⁶ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.58.

meubler d'une maison. Image et objet constituent autant d'indices d'une présence qui imprime une sorte de vitalité au support. Le temps arrêté n'est plus mortifère. Il pérennise l'instant en reliant les temporalités de production et de réception de l'image. La photographie agit comme une relique⁷⁷, à ceci près qu'elle comporte un caractère de ressemblance. Cette ressemblance a pour conséquence de décupler l'effet photographique de mise en présence. Rodenbach en appelle précisément à cet effet pour dessiner l'intrigue de son roman. L'illusion de la présence, la volonté d'immortalité des sentiments, fondent le culte du veuf pour les objets et les traces de la défunte. Les contacts physiques de cette dernière avec ces objets ; les ont rendus sacrés. Perçus comme des reliques, ils permettent de maintenir un lien. À l'image de la photographie, ils sont une trace du « ça a été⁷⁸ ».

La confusion de Viane devient totale lorsque que le sosie de la défunte entre dans l'histoire. Il s'agit d'une image de la défunte. La dimension photographique de cette figure n'est plus une question de trace ou d'empreinte, mais de ressemblance. Viane voit dans la ressemblance photographique de Jane Scott avec « la morte », une trace supplémentaire de l'existence de cette dernière, une survivance. Dès lors Jane, devient un objet de plus dans cette collection d'objets qui nourrissent la persistance de son sentiment amoureux :

Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leurre de ce mirage. Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour regarder ses yeux, pour y chercher quelque chose qu'il avait vu dans d'autres⁷⁹.

Le texte construit un univers esthétique et sensoriel pétri d'allusions photographiques⁸⁰ : à travers les notions d'impressions et de projections sur un support, l'établissement de jeux d'ombre et de lumière, les phénomènes d'empreintes, les apparitions d'images en surface, la transposition des couleurs, il

⁷⁷ Viane, entièrement dévoué à son veuvage, a d'ailleurs construit sa vie sur un culte des reliques. Des reliques qu'il protège maladivement, à commencer par « le trésor conservé de cette chevelure intégrale » ; « cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là sur le piano désormais muet, simplement grisante – tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage ! ». Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.61.

⁷⁸ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 2003, p.120. (Édition originale 1980).

⁷⁹ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.112.

⁸⁰ Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, op. cit., p.40-41.

apparaît que la photographie a infiltré l'imaginaire du romancier⁸¹. L'entrée de la photographie dans le roman de Rodenbach se fait, en premier lieu, par le texte. L'insertion d'une illustration photographique dans le roman est par conséquent légitimée.

b. Une photographie romanesque

Le rapport entre photographique et romanesque ne fonctionne cependant pas de manière unilatérale. Si le texte manœuvre de toute évidence selon des modalités photographiques, il apparaît que l'utilisation de la photographie s'appréhende suivant les ressorts symbolistes du roman. L'influence du texte ne pose pas la question d'une autorité de principe sur l'image. Elle doit plutôt se concevoir en termes de contextualisation et de modalités d'appréhension.

Placée dans la perspective symboliste du roman de Rodenbach, il est exclu que la photographie ne puisse enregistrer ce qui appartient au champ *supra* visuel. Il y a dans l'image quelque chose de sensible, d'impalpable, capté à l'insu de son opérateur. Cette dimension est intégrée dans l'image au-delà de toute construction : il s'agit non pas de restituer cette dimension, puisqu'elle est effectivement dans l'image, mais de la rendre accessible. La fiction du roman, à force d'allusions et de références, génère des émotions qui rendent le lecteur sensible à cette dimension.

Voilà l'étrange succès de Rodenbach : le monde intérieur, franchement malade, du personnage principal, est mis en parallèle avec des cartes postales anonymes, aussi réelles que la réalité⁸².

De Bruges à *Bruges-la-Morte*, la transposition de la ville réelle en une ville fictionnelle s'opère sous l'influence des mots du roman : la fiction contamine le réel apparent de l'image. C'est ainsi que la ville apparaît fantomatique, désertée par les hommes, symbolisant de la sorte le vide ressenti par Viane. À moins d'une lecture attentive, le lecteur ne décèle aucune trace de présence ou d'activité humaine. Il a été porté par le titre même, à associer la ville à l'idée de la mort. Le texte parachève

⁸¹ Voir à ce sujet le travail de Philippe ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2001.

⁸² Paul Edwards, *Soleil Noir*, *op. cit.*, p.43.

ce climat funeste en égrenant allusions et métaphores : « la cendre morte des années⁸³ », les « solitaires canaux⁸⁴ », « comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi⁸⁵ ! », « la ville morte⁸⁶ », « l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées⁸⁷ », « c'était *Bruges-la-Morte*, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux⁸⁸ », « une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie⁸⁹ ». À bien y regarder, on trouve pourtant dans cette sélection photographique, une dizaine d'images qui démentent ce constat d'une ville sans vie : un pêcheur et un enfant au bord de l'eau⁹⁰ (Fig.185), des personnages marchant ou discutant dans les rues de la ville⁹¹ (Fig.189-190), un homme accoudé au garde-corps du pont⁹² (Fig.187), et d'autres travaillant sur un bateau⁹³ (Fig.186). La fiction contamine non pas les images, mais la lecture des images. « Qui connaît le roman se surprend aussi à les regarder avec les yeux de Viane, et à transformer des vues documentaires en des fictions⁹⁴ ».

Cette capacité à convertir le réel, rien qu'en l'observant et en lui consacrant une attention particulière, est tout à fait caractéristique de la photographie. En fonction de la commande ou de son inspiration propre, le photographe choisit une scène qu'il extirpe du réel sous forme d'image. Le degré de son intervention peut ensuite varier en fonction de certaines orientations techniques. Le choix du négatif constitue un de ces moyens d'intervention, notamment lorsqu'il est question d'épurer l'image des détails parasites : un temps de pose long efface de la composition tout élément en mouvement. La surface de l'eau se lisse, les contours se floutent et surtout, des figures peuvent disparaître. Désagrément ou commodité, cette caractéristique est censée disparaître, avec l'arrivée du gélatino-bromure

⁸³ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.54.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Id.*, p.65.

⁸⁶ *Id.*, p.66.

⁸⁷ *Id.*, p.69.

⁸⁸ *Id.*, p.69-70.

⁸⁹ *Id.*, p.70.

⁹⁰ *Id.*, p.230.

⁹¹ *Id.*, p.90, p.135, p.190, p.219 et p.243.

⁹² *Id.*, p.154.

⁹³ *Id.*, p.115.

⁹⁴ « *Bruges-la-Morte*. Documents », in Paul EDWARDS, *Littérature et Photographie*, op. cit., p.537.



Fig. 185 *Bruges-la-Morte*
« Lac d'Amour »
(Collection Neurdein)
Photographie p.231

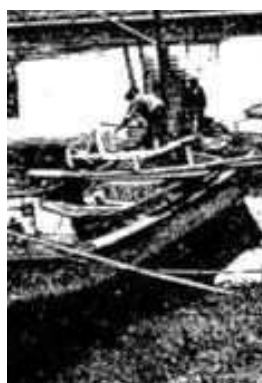
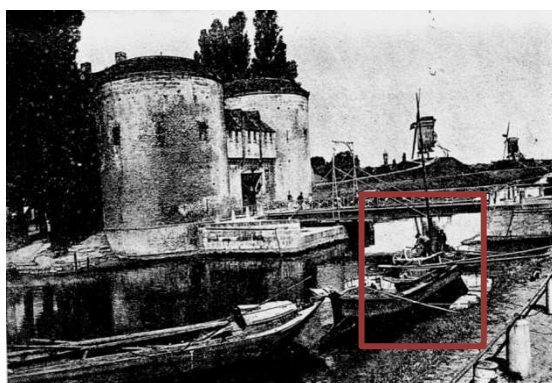


Fig. 186 *Bruges-la-Morte*
« La Porte Dorée »
(Collection Lévy)
Photographie p.115



Fig. 187 *Bruges-la-Morte*
« Le [pont et le] Béguinage et l'église [cathédrale] St-Sauveur »
(Collection Lévy)
Photographie p.155

d'argent⁹⁵ autour de 1880. Il apparaît pourtant que trente des trente-cinq illustrations de *Bruges-la-Morte*, datées par Edwards⁹⁶ autour de 1885, sont réalisées à partir de négatif collodion⁹⁷. Ce qui explique les reflets flous dans une eau en apparence étale. Ce qui explique également l'aspect flouté, pour ne pas dire la dissolution des figures dans la photographie « Rue Flamande⁹⁸ » (Fig.188). Cette technique contribue sans doute à la même illusion de désertification de la ville que celle de la vue du *Boulevard du Temple* de Daguerre⁹⁹.

Au-delà de l'acte photographique, un travail de retouche a achevé de détourner le sens de l'image. Certaines des images choisies pour *Bruges-la-Morte* n'ont pas échappé à cette opération de caviardage. Les taches blanches sur la photographie « La Grand'Place », « Le Beffroi ¹⁰⁰ (Fig.190) témoignent visiblement que des personnages ont été sortis du décor. On trouve des traces similaires sur la photographie « La Chapelle du Saint-Sang¹⁰¹ » (Fig.188). Il est par contre plus difficile de déterminer ce qui a été soustrait à cette dernière composition photographique. Dans cette combinaison de la fiction et de la photographie, et dans les différents degrés de rapports au réel qu'elle implique, les modalités du symbolisme sont également questionnées. La proposition photographique, celle d'une empreinte en lieu et place d'une forme d'illustration graphique, conduit à penser que le symbolisme n'est pas qu'une affaire de représentation. Il est un mode de perception, un postulat à partir duquel le monde est converti.

⁹⁵ La technique au gélatino-bromure d'argent, consiste à emprisonner les particules photosensibles dans une gélatine très fine qui recouvre la surface du négatif. Cette technique permet de préparer longtemps à l'avance les négatifs. Elle offre surtout une meilleure réactivité à la lumière, permettant de réduire le temps de pose à une fraction de seconde.

⁹⁶ Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, op. cit. p.52. Il souligne notamment la particularité d'un contexte où coïncident encore deux techniques : le collodion et le gélatino-bromure d'argent.

⁹⁷ Beaucoup moins sensible à la lumière, le collodion nécessite un temps de pose beaucoup plus long. Il est de plus d'utilisation peu pratique - il ne permet pas de préparation des plaques en avance -, et surtout de composition assez nocive - il contient de l'éther et du cyanure -.

⁹⁸ P.191.

⁹⁹ Louis-Jacques-Mandé DAGUERRE, *Boulevard du Temple*, daguerréotype, 1839, Munich, Stadtmuseum.

Le temps de pose nécessaire à la réalisation d'un daguerréotype (dix minutes environ), ne permet pas de fixer les objets en mouvements ; si bien qu'une voie comme le boulevard du Temple, pourtant très fréquentée, paraît déserte sur la photographie. Seul est visible un homme, debout : il fait cirer ses chaussures, ce qui expliquerait qu'il est tenu la pose suffisamment longtemps pour apparaître sur l'image photographique.

¹⁰⁰ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.91.

¹⁰¹ *Idem*, p.183.



Fig. 188 *Bruges-la-Morte*
« La Chapelle du Saint-Sang »
Collection Lévy
p.183



Fig. 189 *Bruges-la-Morte*
« Rue Flamande »
Collection Neurdein
P.191



Fig. 190 *Bruges-la-Morte*
« Le Beffroi »
Collection Neurdein
p.91

Des photographies qui ne sont initialement pas symbolistes, peuvent ainsi le devenir. Proposée comme une forme poétique, inféodée à une démarche littéraire symboliste, la photographie requiert alors une compétence de lecteur. À la lumière du texte, le gris de l'image n'apparaît plus comme une contrainte du médium photographique, ou de la technique de similigravure. Il renvoie à la couleur de l'univers de *Bruges-la-Morte*. Il fait écho à l'état mélancolique de Viane. Le regard du personnage qui investit et s'approprie le réel, est exploré par l'auteur. La photographie n'est quant à elle, pas initialement chargée de cette problématique. Seul, le lecteur sensibilisé par le roman est apte à transférer la charge du texte sur l'image. Cette mise en relation du texte et de l'image permet d'approcher le

ressenti du personnage. Les choix illustratifs de *Bruges-la-Morte* mettent en concordance le processus photographique et le fonctionnement littéraire symboliste. Ce dispositif s'appuie sur la valeur prétendument indicielle de la photographie, et convoque la disposition du lecteur à voir au-delà, ses qualités d'imagination, sa croyance. Il met en regard la perception objective, dans ce qu'elle a de plus radical si l'on considère la photographie comme une empreinte, et la perception sensible, qui ne se borne pas aux seules apparences. Accessible depuis l'image photographique, conduite et produite par des effets de perception du monde, passée par le filtre de la fiction, la proposition de Rodenbach se place sur le fil, entre le réel et le fantasme. Il y a d'un côté, l'appréhension physique et concrète des objets, et de l'autre, une perception sensible et projective.

c. La force de la croyance

Les images ont ici une destination illustrative¹⁰² qu'il faut s'efforcer de nuancer. Elles n'ont en effet pas vocation à enjoliver l'ouvrage, ou à rendre le texte plus clair, mais plutôt à éprouver les limites de notre perception du réel, et à prolonger l'expérience d'un rapport à l'immatériel. En cela, elles font écho à une pratique qui connaît un grand succès à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle : la photographie spirite¹⁰³. Cette production photographique s'ancre dans un spiritisme très en vogue tout au long du XIX^e siècle. Elle donne des images à une croyance qui émet la possibilité d'entrer en contact avec les esprits des morts : portraits en transparence des défunts, corps flottants des spectres, taches de lumière des énergies vitales, constituent l'essentiel de cette iconographie spirite. Par-delà la vaste escroquerie que représentent ces « témoignages », plane l'ombre du photographique. C'est en effet la nature réputée indicielle du support photographique qui atteste le caractère de témoignage indubitable de ces images.

¹⁰²Définition du terme illustration : « Action d'adjoindre une représentation graphique à quelque chose, généralement un texte, ou de représenter quelque chose sous une forme graphique afin de la compléter, de la rendre plus claire ou plus attrayante. » in *TLFI-Trésor de la Langue Française Informatisé*.

¹⁰³ Cf. Clément CHEROUX, Andreas FISHER, Pierre APRAXINE, Denis CANGUILHEM, Sophie SCHMIDT, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte* (exposition du 03 novembre 2004 au 06 février 2005 à la Maison Européenne de la Photographie, Paris), Paris, Gallimard, 2004.

Le problème peut cependant se poser en d'autres termes. Les images proposées ne sont, de toute évidence, pas les traces effectives du phénomène observé. Elles constituent en revanche des illustrations de ce à quoi ce phénomène ressemble, réellement ou virtuellement. Ce type d'image appartient au même registre que les simulations photographiques de James Nasmyth et James Carpenter¹⁰⁴. Confrontés à l'impossibilité technique de photographier la lune, les deux britanniques ont eu l'idée de réaliser des maquettes de celle-ci et de les photographier. Si le résultat est très fidèle à la réalité, la démarche peut s'avérer discutable. Il en va de même pour la photographie spirite. Les deux pratiques témoignent pourtant d'une volonté de rendre visible. Il n'est pas question de vérité de l'image, mais de la vérité d'un fait imperceptible. À la différence de Nasmyth et Carpenter, qui se sont appuyés sur une solide documentation scientifique pour produire leurs images, les photographies spirites ne reposent que sur des croyances. En composant des scènes d'occultisme, elles ne donnent à voir qu'à celui qui croit déjà : il faut le croire pour le voir, et aucun mécréant n'est dupe de la supercherie. Les images de *Bruges-la-Morte* n'ont pas recours à ce type de subterfuge. Elles peuvent avoir été retouchées, ou recadrées, mais il n'y a pas de construction, à proprement parler, du sujet photographique. Elles ne reproduisent aucune scène sensationnelle ou quelque peu effrayante. Elles apparaissent plutôt silencieuses et un peu mornes. Sans ancrage du texte et sans pré-supposé symboliste, les illustrations ne sont que des photographiques de Bruges, et il est impossible d'y incarner les sentiments morbides du personnage d'Hugues Viane.

La distance entre l'image photographique et le texte auquel elle est liée, complique la mise au jour de leur articulation : de fait le lecteur ne reconnaît pas systématiquement le texte dans les images qui l'environnent. Il lui appartient alors d'ignorer les images, ou de remonter le fil qui unit l'image à une donnée du texte. Compte-tenu du parcours de vie du roman, qui s'est en grande partie fait sans illustration, la première option, n'est pas insensée. Elle nie cependant le parti-pris de Rodenbach et n'est, en tout état de cause, plus recevable. La seconde option place, quant à elle, l'illustration photographique à un autre endroit : il ne s'agit plus

¹⁰⁴ James NASMYTH & James CARPENTER, *The Moon : Considered as a Planet, a World and a Satellite*, Londres, John Murray, 1874, 24 planches.

d'illustrer l'histoire, mais bien le processus romanesque symboliste de *Bruges-la-Morte*.

3. Entre littérature et pictural : du photographique dans le Symbolisme

Bruges-la-Morte est de toute évidence une œuvre symboliste : l'auteur est un symboliste belge, en contact avec d'autres auteurs symbolistes (Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans, Émile Verhaeren), et des artistes symbolistes (Félicien Rops, Odilon Redon, Fernand Khnopff).

a. Les débordements du Symbolisme

La définition proposée par Jean Moréas dans son *Manifeste du Symbolisme*, s'inscrit clairement en contrepoint des pratiques littéraires réalistes et naturalistes :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales¹⁰⁵.

Une telle définition est très ouverte ; elle implique des pratiques qui lui sont antérieures et lui assure également une certaine pérennité. Si l'on s'en remet au système concentrique établi par René Wellek¹⁰⁶ pour tenter de délimiter le champ du Symbolisme littéraire, on prend conscience de la pluralité des conceptions du

¹⁰⁵ Jean MOREAS, « Manifeste du Symbolisme », in *Le Figaro*, 18 septembre 1886, Paris.

¹⁰⁶ René WELLEK, « What is Symbolism ? », in Anna BALAKIAN (dir.), *The Symbolism Movement in the Literature of European Language*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, pp.17-28.

Wellek schématise le Symbolisme à l'aide de quatre groupes qui s'emboîtent. Le premier, qu'il intitule « École de Paris », constitue le noyau dur des littérateurs qui ont formalisé le Symbolisme. Les autres groupes se répartiront en fonction du degré de l'influence : dans le premier cercle d'influence de l'École de Paris, se situe une « tendance poétique française » (Nerval, Lautréamont, Claudel...). Vient ensuite, le « mouvement littéraire Européen » (avec une ouverture sur l'Amérique). Le quatrième et dernier groupe rompt avec cette répartition par influence.

genre, et de la difficulté à définir une chronologie absolue et une géographie du mouvement. En plus d'être un mouvement littéraire de la fin du XIX^e siècle¹⁰⁷, le Symbolisme se présente comme un « type d'art récurrent dans toute l'Histoire de la littérature¹⁰⁸ ». Il annexe un certain nombre de pratiques de l'Histoire de la littérature : le jeu des influences donne ainsi un champ très vaste au mouvement. Celui-ci s'enracine dans le Romantisme et revendique l'apport de Charles Baudelaire à sa constitution.

Le Symbolisme investit également d'autres dimensions artistiques notamment picturales et graphiques. À ce titre, il revendique encore une filiation avec le Romantisme, mais surtout avec le préraphaélisme¹⁰⁹, dont les œuvres ont tant marqué l'imaginaire photographique de Cameron. Partant, ce sont des orientations picturales assez disparates qui vont perpétuer le Symbolisme en France¹¹⁰, en Europe et aux États-Unis. Aussi vaste que soit son champ d'action, il ne semble pas y avoir de place pour la pratique photographique. Si l'on admet bien une intrusion du symbolisme dans la photographie, force est de constater qu'elle arrive tardivement, c'est-à-dire après 1900, et qu'elle concerne essentiellement les artistes de la Photo-Sécession. La mise en relation des photographies de *Bruges-la-Morte* (1892) et du Symbolisme se présente donc sous un jour problématique. Le point de ralliement ne pourra se faire qu'à partir du constat suivant : l'acception très large du terme « Symbolisme » ne permet pas de délimiter un mouvement, se définir comme symboliste c'est, avant tout, adhérer à une vision artistique.

b. Une conception photographique du Symbolisme

Malgré des variations chronologiques entre les différents champs artistiques qu'il s'est annexés, le Symbolisme conserve une grande cohérence. Il est une forme

¹⁰⁷ Il se formalise en tant que mouvement littéraire en 1886, avec la rédaction du *Manifeste du Symbolisme* par Moréas.

¹⁰⁸ Dario GAMBONI, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », in *Revue de l'Art*, n°96, 1992, pp. 13-23.

¹⁰⁹ Mouvement né au Royaume-Uni en 1848, ses peintres se réclament des artistes primitifs italiens, pratiquent une peinture figurative, réaliste, qu'ils mettent au service d'un art hautement moral, dont les thèmes sont issus de la Bible ou d'œuvres littéraires et poétiques médiévales. Le mouvement connaît son apogée en 1855, et se dissout en 1857.

¹¹⁰ Influencés par les œuvres préraphaélites qu'ils ont pu découvrir à l'Exposition universelle de 1855 (Paris), des artistes comme Gustave Moreau ou Odilon Redon s'affirment comme symbolistes.

artistique fondée sur l'existence d'une réalité supérieure située au-delà du visible : dès lors, toute pratique qui admet ce principe, trouve sa place dans le mouvement. Suivant ce postulat, Symbolisme et photographie ont déjà pu interférer. On pense à des photographes britanniques, comme Cameron, Rejlander ou Peach Robinson, dont l'œuvre a largement puisé dans l'imaginaire littéraire¹¹¹. Leurs productions photographiques se présentent comme des narrations, et s'attachent à restituer la dimension morale de leurs modèles littéraires. Elles sont, en cela, autant de moyen de dépasser la valeur simplement indiciaire du médium. S'ils développent un langage fortement photographique, les photographes cités restent toutefois très attachés au principe pictural de l'image composée. Par le biais de la mise en scène ou de l'assemblage des négatifs, les sujets photographiques doivent encore être recomposés pour créer l'image. Les photographes ne parviennent pas à se soustraire complètement à la loi du cadre pictural, et n'investissent donc pas complètement le cadrage photographique.

La question de la matière de l'image, du travail de retouche pour pallier l'absence de couleur, l'importance donnée à la composition, sont autant de points qui relèvent de la pratique picturale. À l'heure où la photographie se cherche une vocation artistique, le modèle pictural est effectivement une référence pour toute une production photographique, à commencer par celle des pictorialistes aux alentours de 1890. Contemporaine de *Bruges-la-Morte*, cette tendance n'en constitue pour autant pas une référence. La vocation documentaire, et qui plus est commerciale, des photographies, les soustrait d'emblée de cette filiation. Quant au travail de retouche, analysé par Edwards¹¹², il ne suffit pas à faire basculer les images du roman de Rodenbach du côté du Pictorialisme. La photographie n'est pas symboliste du fait de son processus, mais du fait de l'interférence du texte dans son mode d'appréhension. Elle devient symboliste au contact du roman et suivant des modalités littéraires. L'admission du photographique au sein du Symbolisme est conditionnée par la lecture et l'aptitude du lecteur.

¹¹¹ Une influence littéraire qui dépasse les limites du Symbolisme et prospecte dans le champ de la littérature en général.

¹¹² Il s'agit de retouches sur les négatifs pour augmenter les contrastes, donner un aspect immaculé au ciel. Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, op. cit., p.52-53.

En se profilant sous un jour littéraire plutôt que pictural, la photographie échappe à l'antipathie affichée d'une part de la critique, à commencer par Baudelaire dont la virulence à l'égard de la photographie n'est plus à établir. Dans sa critique du salon de 1859¹¹³, il affirme :

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur de la vengeance [...] je suis convaincu que les progrès purement matériels mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français déjà si rare¹¹⁴.

Or, dans *Bruges-la-Morte*, l'endroit de la photographie n'est pas la création picturale, mais l'univers littéraire. Ce faisant, on pourrait imaginer que cette photographie littéraire trouve naturellement sa place dans le courant symboliste. C'est sans compter sur un paradoxe qui semble difficilement contournable. Ce dernier met en opposition une pratique photographique ancrée dans la technicité, le réel, la science, une certaine forme d'industrialisation, une accessibilité de l'image et, par ailleurs, une pratique symboliste, artistique, littéraire et picturale, onirique, qui valorise ce qui est au-delà du visible. Cette segmentation des pratiques conduit notamment Baudelaire à formuler ce constat :

La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre¹¹⁵.

Seule la qualité d'objectivité de la photographie, et son aptitude à servir les sciences et les arts, est reconnue par le critique. La photographie enregistre ce qui est visible et restitue en image ces objets, ces figures ou ces situations. Dès lors qu'on imagine, en des termes romantiques, symbolistes ou philosophiques, une autre dimension du réel accessible aux seuls esprits les plus fins et les plus aguerris, les facultés du photographique sont à reconsidérer.

¹¹³ Charles BAUDELAIRE, « Le Public moderne et la photographie. Salon de 1859, Lettres à M. Le Directeur de *La Revue Française* », in *Baudelaire, Critique d'Art* Paris, Gallimard, 1992, p.274-279.

¹¹⁴ *Idem*, p.278.

¹¹⁵ *Ibidem*.

c. L’Idée comme sujet : une philosophie du (photo)sensible

Au cœur de la pensée symboliste, se trouve le principe d’immatérialité : les choses les plus importantes n’appartiennent pas au monde matériel, mais à celui du sensible. On a pu voir qu’un tel rapport au monde, plaçait d’emblée l’objet photographique en porte-à-faux dans la pensée symboliste. Pourtant, si le photographique est profondément dépendant de la matérialité de son sujet, il entretient un rapport à la lumière qui renvoient à la pensée platonicienne et néo-platonicienne. De l’allégorie de la caverne à la détermination de l’Idée comme cause de tout, du monde comme représentation au principe lumineux d’accès à l’Idée, cette pensée est le terrain d’une rencontre entre symbolisme et photographie.

La matière photosensible apparaît comme la plus à même de retranscrire l’Idée de Bien comme lumière. Cette fixation de la lumière par la photographie est à envisager en tant que processus, et non en tant que finalité. Elle est à ce titre, comparable aux vitraux de cathédrale dont la fonction n’est pas tant d’enjoliver que de révéler. Dans la pensée néo-platonicienne, les qualités décoratives et narratives du vitrail sont secondaires ; est en revanche primordiale, le procès qui condense la lumière, restituant ainsi le principe de transcendance divine. L’absence de pérennité et la nécessaire réitération de l’expérience des vitraux, mais surtout la dimension religieuse, aménagent un espace propice à cette réflexion sur la transcendance. L’image photographique, par son adhérence au réel et un autre rapport à la lumière, y semble moins accessible : l’Idée de Bien fait place à l’idée, le principe de la transcendance reste le même. Activée par lumière, la matière en garde une trace altérée, sommaire, mais une trace malgré tout. La photographie témoigne d’une idée qui n’est accessible que sous une forme dégradée, faute d’avoir pu être « arrêtée » plut tôt. Le problème se pose alors de remonter à l’idée sans la pervertir.

Le photographique vient s’interposer dans le processus d’appréhension de l’Idée. Il se place entre le regardé (Bruges) et le regardant (le photographe). La réalité du premier, et la conscience du second, se télescopent pour produire une image photographique comme représentation du monde à un moment donné. La part des choses entre l’objet réel et l’objet perçu reste ensuite à faire pour le récepteur. Dans *Bruges-la-Morte*, ceci est d’autant plus difficile que les

photographies ont été transposée : de l'état de cartes postales de Bruges, elles sont passées à celui d'illustration, non par le biais du photographe (qui n'a jamais produit qu'une carte postale de Bruges), mais par celui de Rodenbach et de son roman.

La photographie est ainsi illustrative à deux titres. En tant que processus, elle image le fonctionnement philosophique de l'idée, et partant, la possibilité d'entrer en contact avec le monde immatériel. En tant qu'objet, elle accompagne le roman de Rodenbach. Le dispositif intrique et articule les deux profils, de telle sorte qu'il se soustrait à la nécessité de représentation littérale du texte. L'image photographique ne donne pas à voir le texte. Elle se donne à voir par le texte. Pour cela, elle doit en appeler à la conscience et à la connaissance du lecteur. Sans la coopération de celui-ci, l'image, aussi jolie soit-elle, reste une carte postale. Le lecteur qui n'intègre pas ses paramètres de lecture, l'univers symboliste et le processus de retour à l'idée, passe à côté d'une proposition photo-textuelle qui cherche à restituer la propension de Viane à convertir le monde en fonction de sa névrose. On s'étonne alors que Théodore Cahu¹¹⁶ ait pu, dès 1892, trouver claires les illustrations d'un roman qu'il avoue ne pas avoir compris :

Je voudrais pouvoir dire du bien de ce roman et je serais tout disposé à le faire si je l'avais compris, mais ce qui m'a semblé le plus clair, ce sont les nombreuses illustrations qui l'ornent. C'est le cas de dire que la sauce fait passer l'anguille¹¹⁷.

Comme beaucoup de contemporains¹¹⁸, il n'a vu que Bruges dans ces images. On serait, pour cela, tenté de les ranger dans la « stupide majorité des mortels » épinglée par Schopenhauer, un philosophe dont Rodenbach se réclame dans ses heures les plus pessimistes :

Les œuvres les plus excellentes de tous les arts, les monuments les plus glorieux du génie sont destinés à demeurer éternellement lettres closes pour la stupide majorité des mortels.

¹¹⁶ Théodore CAHU, dit Théo-Critt (1854-1928), écrivain français et militaire de carrière (officier de Cavalerie)

¹¹⁷ Théodore CAHU, in *Le XIX^e siècle*, 1^{er} juin 1892.

¹¹⁸ À la sortie de l'ouvrage, *Le Figaro* (le journal qui a, le premier, publié le roman sous forme de feuilleton) évoque « un charmant volume illustré de délicates héliogravures, représentant tout ce que Bruges contient d'intéressant ». *Le Figaro*, 8 juin 1892.

[...] L'Idée [...] n'est accessible qu'au génie ou à l'homme dont les facultés s'élèvent pour un instant jusqu'au génie¹¹⁹.

Il faut cependant raison gardée. De fait, il est aujourd'hui impossible d'attribuer les sources de cette proposition, puisque rien ne désigne nommément les opérateurs des choix iconographiques¹²⁰. En conséquence, toute analyse de *Bruges-la-Morte* relève de la probabilité. D'autant plus que face aux critiques¹²¹, il ne semble y avoir eu aucune réaction de Rodenbach, aucune velléité d'expliquer son dispositif ou de contredire ses détracteurs. De plus, un siècle d'expérimentations pratiques et théoriques de la photographie sépare l'objet de Rodenbach de la présente interprétation. Cette histoire met de la distance, permettant ainsi de considérer la particularité d'une œuvre comme *Bruges-la-Morte*. Cet objet est d'autant plus intéressant qu'il ouvre, sans le savoir, des pistes de réflexion sur le médium photographique. La réflexion photographique est encore à l'état de potentiel au cœur du livre. Il diffère en cela d'une réalisation phototextuelle comme *Nadja* d'André Breton¹²² qui, de sa création à sa réception, cultive le champ de l'inconscient et de ses potentialités artistiques.

¹¹⁹ Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre III, §49, Paris, Presses Universitaires de France, 1859 (traduction : A. Burdeau).

¹²⁰ Rien ne laisse supposer qu'il existerait des documents ou archives susceptibles d'apporter une réponse à ce sujet.

¹²¹ Cf. « Dossier documentaire », en annexe de *Bruges-la-Morte*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

¹²² Récit autobiographique, en prose et en photographie, publié en 1928, puis en 1962 dans une version revue et complétée par l'auteur. La version de référence pour cette étude, est l'édition Gallimard, « Folio », 1962.

C. LA PHOTOGRAPHIE À LA PLACE DU ROMAN : NADJA, ANDRÉ BRETON

1. Photographie et surréalisme

Lire une œuvre surréaliste, c'est investir la zone d'ombre, la part d'insoupçonnable d'une représentation, pour voir ce que l'on peut y projeter et y trouver. Les surréalistes s'inscrivent dans une certaine continuité symboliste, notamment lorsqu'il s'agit d'appréhender le monde par le biais du rêve. Breton évoque dans *Nadja*, la force de cette influence symboliste qui le relie en particuliers à Huysmans :

C'est ainsi que je me trouve avec Huysmans, [...], des manières si communes d'apprécier tout ce qui se propose, de choisir avec la partialité du désespoir parmi ce qui est, que si à mon grand dépit je n'ai pu le connaître que par son œuvre, il m'est peut-être le moins étranger de mes amis¹²³.

À la lumière de la psychanalyse, les surréalistes cherchent cependant à dépasser la forme fantasmée, onirique du symbolisme, et à laisser s'exprimer librement l'inconscient. Ce système ne laisse pour autant pas une totale liberté au lecteur/spectateur. De fait, on ne saurait éluder la part de conditionnement que demande le système surréaliste. Se définir comme surréaliste implique d'obéir à certains critères, d'adhérer à un format de pensée. L'objet surréaliste sollicite par conséquent une attention particulière qui oriente la lecture. Sans cette attention, voire cette adhésion, du lecteur/spectateur, il n'y a pas d'œuvre surréaliste. Reste qu'une telle affirmation n'est pas moins valable pour une œuvre symboliste.

La différence entre *Bruges-la-Morte* et *Nadja*, entre une utilisation symboliste et surréaliste du photographique, se situe dans des rapports métaphysiques au monde propres aux deux systèmes. Le principe de transcendance de l'Idée qui régit le cheminement au symbolisme, se heurte à celui de l'immanence propre à toute perception, ou toute projection, surréaliste. La part belle faite à l'inconscient conduit à considérer la singularité de toute appréciation. Ce n'est pas sans poser problème que la photographie surréaliste articule les deux traditionnels points de vue : celui de l'opérateur de l'image (qu'est-ce que son inconscient perçoit du réel ?), et celui du récepteur de l'image. En dépassant le cadre de sa propre

¹²³ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.16.

pratique artistique, le surréalisme parvient à convertir des objets pourtant éloignés historiquement et culturellement : « on connaît le plaisir qu'avaient les surréalistes à détourner les documents, à doter la photographie scientifique d'un sens plus onirique¹²⁴ ».

Le surréalisme perturbe l'univocité d'une communication linéaire. Par-delà la démultiplication des réceptions, on assiste en effet à une transformation du récepteur en opérateur théorique. Il n'est pas celui qui réalise l'image, mais celui qui en fabrique le sens. En sorte que de sa réception, dépend le sens de l'image. Passé au filtre surréaliste, un photographe comme Atget, qui affirme clairement qu'il ne fait que de simples documents¹²⁵, devient le photographe de la subjectivité, de l'étrangeté ou du fantastique. Des clichés comme « Au tambour¹²⁶ », dans lequel se profile un être hybride¹²⁷, ou comme ceux des vitrines de la série de « Paris Pittoresque¹²⁸ », illustrent bien ce basculement à posteriori du projet photographique d'Atget. Les documents s'effacent au profit d'une vision fantasmatique, monstrueuse, morbide¹²⁹ ou érotique¹³⁰, au point de pouvoir affirmer, comme le fait Edwards, que « la photographie n'a pas besoin d'être surréaliste pour être surréaliste¹³¹ ».

La lecture surréaliste de l'image photographique met en évidence le pouvoir qu'a le regard de transformer le réel. Paradoxalement, alors qu'elle cherche à démontrer ce pouvoir de l'œil du photographe, elle met en évidence celui de l'œil du spectateur. La photographie est ici confrontée à la complexité de sa réception ; cette question essentielle dépasse largement le cadre du surréalisme.

¹²⁴ Paul Edwards, *Soleil Noir*, op. cit. p.291.

¹²⁵ La phrase qu'aurait prononcée Atget est : « ce sont de simples documents que je fais... ». Sa contextualisation est encore sujette à caution. Pour certains, il est question d'une réplique adressée à Man Ray, en réponse à la suggestion de publier des œuvres du photographe dans la *Révolution Surréaliste*. Pour d'autres, comme Molly Nesbit, il s'agirait d'une explication qu'aurait fournie Atget à des acheteurs américains.

Cf. Molly NESBIT, « La photographie et l'histoire. Eugène Atget », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro & Larousse, 2001, p.400.

¹²⁶ Eugène ATGET, *Au tambour, quai de la Tournelle*, 1908, Archives Photographique, Paris. (Fig.191)

¹²⁷ Combinaison de la tête d'un homme derrière une vitre et du reflet du corps du photographe

¹²⁸ Eugène ATGET, *Magasin, Avenue des Gobelins*, 1925, Série "Paris pittoresque", 3^{ème} série New York, The Museum of Modern Art. (Fig.194)

¹²⁹ Eugène ATGET, *Avenue des Gobelins*, 1927, Série "Paris pittoresque", 3^{ème} série, New York, The Museum of Modern Art. (Fig.193)

¹³⁰ Eugène ATGET, *Corsets. Boulevard de Strasbourg*, 1912, Série "Paris pittoresque", 2^{ème} série, Munich, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. (Fig.192)

¹³¹ Paul EDWARDS, *Soleil Noir*, op. cit., p.293.



Fig. 191 Eugène ATGET
*Au tambour, quai de la
Tournelle*
1908



Fig. 192 Eugène ATGET
*Corsets. Boulevard de
Strasbourg*
Série "Paris pittoresque"
1912



Fig. 193 Eugène ATGET
Avenue des Gobelins
Série "Paris pittoresque"
1927



Fig. 194 Eugène ATGET
Magasin, Avenue des Gobelins,
Série "Paris pittoresque"
1925

2. La place du photographique comme illustration

a. le choix de l'illustration photographique

Contrairement à *Bruges-la-Morte*, dont l'origine du dispositif photographique et illustratif est assez obscure, *Nadja* est l'œuvre de Breton. Il décide de l'illustration photographique. Il décide des clichés et de leur articulation avec le texte, et il décide de la mise en page. Une partie de la correspondance avec son éditeur, Gaston Gallimard, témoigne bien de l'attention portée par Breton à la sélection des images. Philippe Bernier et Étienne-Alain Hubert convoquent plus particulièrement, une lettre de Breton datée du 30 mars 1940, dans laquelle il insiste pour que l'illustration soit « tenue pour partie intégrante de l'ouvrage¹³² ». La proposition photographique ne se présente pas comme une solution visant à augmenter le nombre de pages en doublant le texte. Elle n'a pas vocation, sous prétexte de l'enjoliver ou de le rendre plus accessible, à parasiter le texte. La photographie ne se veut pas non plus un moyen économique de remplacer les gravures d'illustration. Si l'illustration photographique a trouvé ces modalités de fonctionnement dans des productions littéraires populaires et à grand tirage, Breton met néanmoins à la disposition de son récit un autre type d'agencement illustratif. Son choix, en lieu et place de la traditionnelle gravure d'illustration, est tout à fait signifiant.

Pour comprendre cette option, il faut opérer un retour dans l'enfance de Breton. Au moment où le genre de la littérature illustrée connaît son apogée, il est un tout jeune lecteur, mais il n'en est pas moins, comme le soulignent Bernier et Hubert,

sensible à la magie des livres reliées à couverture rouge : récits de voyages, ouvrages populaires et historiques, aventures exotiques. Longtemps après, évoquant la magie d'un livre de collage de son ami Max Ernst, il la rapprochera de la « splendide illustration des ouvrages populaires et des livres d'enfance »¹³³.

La photographie accompagne les mouvements et les tendances artistiques, mais a du mal à s'y faire une place légitime. La révolution surréaliste elle-même, ne verra que peu de photographes se démarquer. À l'exception de Jacques-André

¹³² Étienne-Alain HUBERT & Philippe BERNIER, *André Breton, Nadja*, Paris, Bréal, « Connaissance d'une œuvre », 2002, p.80.

¹³³ *Idem*, p.7.

Boiffard (qualifié de « surréaliste absolu » dans le *Manifeste du Surréalisme*¹³⁴ de Breton), et hormis quelques accointances avérées, aucun photographe, qu'il s'agisse de Man Ray, Dora Maar, Raoul Ubac ou Claude Cahun, ne fit véritablement partie du groupe surréaliste. La production photographique, aussi riche soit-elle, reste minoritaire au regard de la production picturale, graphique ou littéraire. Le surréalisme investit les propositions photographiques comme autant de sujets d'analyse, propres aux projections de l'inconscient. Contrairement au fonctionnement symboliste, il n'est pas question de remonter à l'Idée. La photographie est le reflet des choses :

[...] de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description [...], le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale¹³⁵.

Mais par-delà ce reflet, elle renvoie à une perception des choses. L'image surréaliste est une surface réfléchissante : elle renvoie l'image du monde et laisse apparaître le reflet de celui qui la regarde. À la manière d'une « glace sans tain ¹³⁶ », cette image laisse la possibilité de s'extraire du monde pour l'observer, de passer derrière le miroir. Breton abîme ainsi les principes de figuration et de représentation : les images ne renvoient pas aux objets/sujets eux-mêmes, mais à la perception qu'on en a et qu'on en donne. Les photographies de *Nadja* déterminent des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres. Mais parce qu'elles sont choisies par Breton, mises en relation avec son texte, et soumises à la lecture, ces images fondent la surdétermination de ces lieux, temps, personnes ou œuvres. Elles articulent l'objectivité du support et la subjectivité de la vision. Cette dualité caractérise la qualité autobiographique de l'illustration.

La vision surréaliste qui prévaut ici sur toute autre dimension, appelle à revoir l'objet même de l'illustration : l'histoire d'amour entre Breton et Nadja. Cette histoire qui se livre en toutes lettres dans le texte est un leurre, une métaphore, ou un prétexte. Ce n'est pas elle le véritable thème du récit, mais le surréalisme. Du

¹³⁴ André BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, in *André Breton, Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988. (Édition originale, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924)

¹³⁵ André BRETON, « Avant-dire », in *Nadja*, *op. cit.*, p.6.

¹³⁶ « La Glace sans tain » est le titre d'un des textes écrits par Breton et Soupault, et publiés en 1920 dans *Les Champs magnétiques*.

André BRETON & Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, in *André Breton, Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988.

hasard qui préside à leur rencontre, à la totale perte de contact de Nadja avec le réel, en passant par la liberté que Breton croit percevoir dans la perception décalée qu'à Nadja du monde, tout donne forme au surréalisme. La fragilité psychique de Nadja illustre même les limites du système surréaliste et la condition nécessaire d'une certaine maîtrise. « [...] L'absence de tout contrôle de la raison¹³⁷ » prôné par Breton, n'est pas un éloge de la folie. Il désigne un état temporaire essentiel à l'activité de création. En évoquant la folie de Nadja, Breton s'offre une tribune pour critiquer l'attitude d'une société à l'égard de ses malades. Il y trouve également le moyen d'affirmer le surréaliste, au-delà des apparences, comme une construction nécessairement intelligible et sensée. Breton évoque également le surréalisme comme mouvement. Il présente ainsi des figures importantes du surréalisme, qu'il s'agisse de précurseur comme Marcel Duchamp, de fondateur comme Benjamin Perret, ou d'adhérent à la cause comme Paul Éluard ou Robert Desnos.

Les images conduisent, elles aussi, ce principe d'incarnation du surréalisme. À titre d'exemple, on peut s'arrêter sur la première illustration du livre ; il s'agit d'une photographie de Boiffard montrant la façade d'un hôtel¹³⁸ (Fig. 194). Ce lieu est présenté par Breton comme l'origine de l'histoire de *Nadja* : « je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918¹³⁹ ». Une annotation de Breton (Fig. 195), au dos d'une autre vue de la façade, également réalisée par Boiffard, semble confirmer l'importance du lieu pour l'écrivain. Cet hôtel réservé aux étudiants désargentés, recèle par son nom même et par le choix que Breton fait d'y loger, un incroyable potentiel psychanalytique. Il est avant tout le lieu où Philippe Soupault et lui-même ont développé, en 1919, l'écriture automatique¹⁴⁰ et, par-là même, lancé le mouvement surréaliste. Breton ne donne pas cette information. Il donne en revanche la possibilité au lecteur d'accéder à cette histoire en semant au fil des pages, un certain nombre d'allusions à la naissance du surréalisme : une évocation de « la dernière page des champs magnétiques¹⁴¹ » et de la figure de Soupault. Mise en regard de ces mentions, la

¹³⁷ André BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p.328.

¹³⁸ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p. 23.

¹³⁹ *Idem*, p.24.

¹⁴⁰ Cf. *Les champs magnétiques*, op. cit.

¹⁴¹ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.27.

photographie de l'hôtel des Grands Hommes situe le point de départ du surréalisme, bien plus que celui du récit¹⁴². Cette première entrée visuelle



Fig. 194 Nadja
Jacques-André BOIFFARD
« Hôtel des grands hommes »
p.21



Fig. 195 Jacques-André BOIFFARD
Hôtel des grands hommes
16,5 x 11,5 cm
vers 1928

Photographie annotée au dos par André Breton
« au-dessous des mots « HÔTEL DES » les deux fenêtres de la chambre que j'occupais vers 1918 ».

An-dessous des mots
HOTEL DES
les deux fenêtres de la
chambre que j'occupais
vers 1918.



Fig. 196 Nadja
Jacques-André BOIFFARD
« Les mots BOIS-CHARBON ... »
p.28

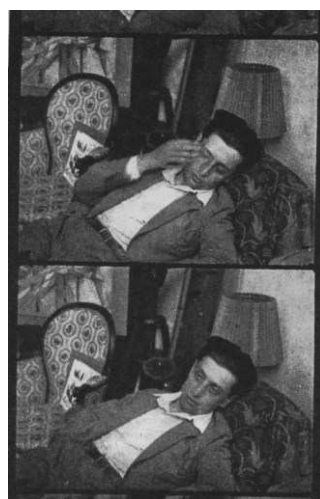


Fig. 197 Nadja
MAN RAY
« Je revois maintenant
Desnos... »
p.31

¹⁴² Écrivant l'histoire du surréalisme, Breton évoque ensuite l'étape du « manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer », lieu où il va écrire *Nadja*. *Idem*, p.24.

dans le récit met en évidence l'importance d'une lecture en profondeur. Chacune des images donnent à voir, de manière plus ou moins sibylline, un aspect du surréalisme.

La façade du magasin de « Bois et Charbon¹⁴³ » (Fig. 196) renvoie aux « mots BOIS-CHARBONS qui s'étalent à la dernière page des Champs Magnétiques¹⁴⁴ ». Cette photographie vient également nourrir l'ensemble des vues de Paris, rues et cafés, qui constituent, au sein de cet ouvrage, un hommage à la figure du flâneur. Breton écrit à ce propos : « [...] de manière à n'avoir pas trop à flâner je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à la "Nouvelle France"¹⁴⁵ ».

Le thème du rêve, si cher aux surréalistes, se dessine dans des photographies de Robert Desnos, réalisées par Man Ray (Fig. 197). On peut y voir le poète qui s'éveille au sens littéral du terme : « [...] je revois maintenant Robert Desnos à l'époque que ceux d'entre nous qui l'ont connu appellent *l'époque des sommeils*¹⁴⁶ ». Il s'agit en fait d'expériences menées par le groupe surréaliste, autour du sommeil hypnotique¹⁴⁷, et dans lesquelles Desnos témoigne d'un certain talent. Dans « Les Mots sans rides¹⁴⁸ », Breton écrit au sujet des états hypnotiques de Desnos :

[...] il est à signaler qu'éveillé, Desnos se montre incapable, au même titre que nous tous, de poursuivre la série de ses « jeux de mots » même au prix de longs efforts. Depuis près d'un mois notre ami nous a, d'ailleurs, habitués à toutes les surprises et je connais de lui (de lui qui à l'état normal, ne sait pas dessiner) une suite de dessins [...] dont, aujourd'hui, je me contenterai de dire qu'ils m'émeuvent par-dessus tout¹⁴⁹.

On peut enfin souligner le choix fait par Breton d'une illustration hétéroclite. Il convoque des vues de Paris, des portraits photographiques d'artistes, des représentations d'œuvres picturales, des sculptures. Ce faisant, il rompt avec des

¹⁴³ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.29.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Idem*, p.87.

¹⁴⁶ *Id.*, p.35.

¹⁴⁷ Quelques-unes des expériences du genre sont retranscrites, à la lettre pour certaines, dans « Entrée des médiums », un des textes du recueil *Les Pas perdus*, publié par Breton en 1924. André BRETON, *Les Pas perdus*, in *André Breton, Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1988.

¹⁴⁸ André BRETON, « Les Mots sans ride », in *Littérature*, n°7, 1 décembre 1922, p. 12-14.

¹⁴⁹ *Idem*, p.286.

formes populaires de littérature illustrée¹⁵⁰. Ce sont deux types de photographies qui vont se distinguer : un type qui contraint les possibilités du médium au profit de l'objet représenté (une peinture, une sculpture), et un autre type qui revendique les caractéristiques propres au médium photographique (prise de vue, cadrage, lumière...).

b. Le photographique comme moyen de mettre en présence

Le premier type photographique concerne les représentations d'œuvres d'art. Chacune des peintures évoquées par l'auteur est représentée dans le livre. Les qualités du médium sont réduites à l'essentiel : la photographie est surtout un moyen pour mettre en présence. Malgré la détérioration que subit l'œuvre en passant au noir et blanc, le lecteur/spectateur n'interroge pas le procédé de transmission photographique ; il perçoit une peinture et non pas une photographie de peinture. La limitation de l'opération photographique est finalement confirmée par l'absence d'informations relatives à son élaboration (provenance, date et opérateur de la prise de vue). Ce parti-pris ne sert pour autant pas des œuvres picturales qui, en intégrant le dispositif, se trouvent assujetties au récit. Elles changent notamment de titre : « Le joueur de guitare » au lieu d'« Homme à la guitare¹⁵¹ », ou l'ajout d'un « mais » au début du titre du tableau de Max Ernst, « Les hommes n'en sauront rien¹⁵² ». Ces approximations de l'auteur sont pourtant secondaires au regard d'une pratique qui légende parfois les œuvres à partir d'extraits du récit. Ce procédé est illustratif d'une forme de digestion par l'auteur et plus particulièrement par Nadja. Les deux protagonistes s'approprient les tableaux et les objets d'art, et le lecteur doit naviguer entre texte et image pour rétablir la vérité. L'œuvre n'existe plus objectivement pour le lecteur. Elle n'est pour lui qu'une représentation photographique, littéraire ou mentale.

¹⁵⁰ Par exemple, *Nadja* n'organise pas, contrairement au roman populaire illustré, une succession des images photographiques qui permette au lecteur/spectateur d'appréhender l'histoire sur un mode quasi cinématographique.

¹⁵¹ Georges BRAQUE, « Homme à la Guitare », 1911-12, huile sur toile, 116,2 x 80,9, The Museum of Modern Art, New York. (Fig.198-199)

¹⁵² Max ERNST, « Les Hommes n'en sauront rien », 1923, huile sur toile, 803 x 636, Tate, Liverpool. (Fig.200-201)

Les peintures et les sculptures se présentent comme autant de références culturelles qui permettent d'accéder au texte, mais ne renvoient pas à l'histoire des arts en propre. Le fait qu'elles soient légendées à partir d'extraits du texte, et que le numéro de la page à laquelle elles se réfèrent soit notifié, signale une volonté de l'auteur d'attacher les œuvres au texte. Ainsi reproduites (parfois partiellement), elles n'appartiennent plus tant à l'Histoire qu'à l'univers de Breton.

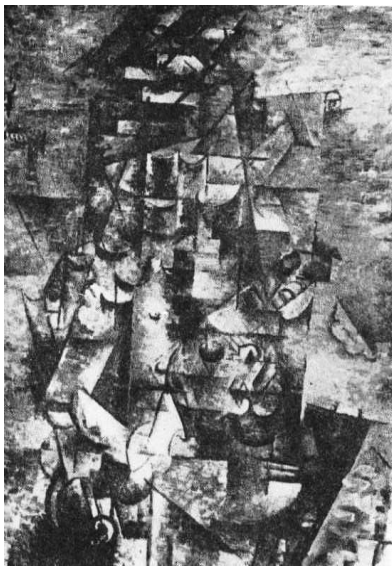


Fig. 198 Nadja
« Le joueur de guitare »
p. 127



Fig. 199 Georges BRAQUE
« Homme à la Guitare », Huile sur
toile, 1911-12

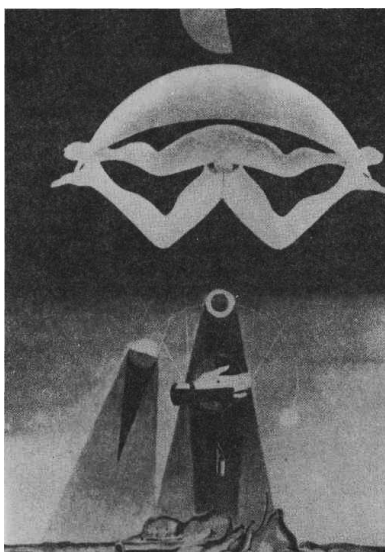


Fig. 200 Nadja
« Mais les hommes n'en sauront
rien... »
P.130



Fig. 201 Max ERNST
« Les Hommes n'en sauront rien »
Huile sur toile, 1923

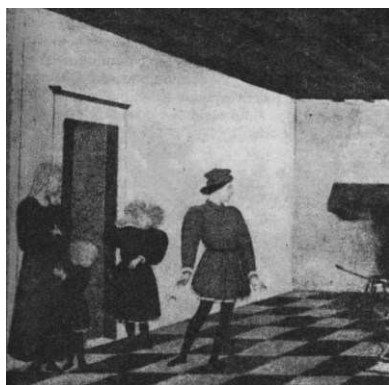


Fig. 202 Nadja
« La profanation de l'Hostie... »
P.93



Fig. 203 Paolo UCCELLO
« Miracle de l'hostie profanée ou l'hostie miraculeuse »
Détrempes sur bois
1467-1468

L'exemple de « La profanation de l'Hostie » de Paolo Uccello¹⁵³, est à ce titre intéressant. Uccello est l'un des rares peintres du passé convoqués par Breton. Ce choix est d'autant plus intéressant qu'il se porte sur un peintre de la narration, et plus particulièrement de la séquence narrative : Uccello construit en effet le « Miracle de l'hostie profanée ou l'hostie miraculeuse » en isolant les temps forts de l'histoire et en les faisant se succéder dans une série de six scènes. Un tel processus semble à même de nourrir toute démarche de narration par l'image, qu'elle soit picturale, graphique ou photographique. L'œuvre d'Uccello n'a pour autant, joué aucune influence formelle sur l'élaboration de *Nadja*, et pour cause. Breton découvre et ne connaît cette œuvre que par une reproduction photographique que lui a fait parvenir Aragon : « J'ouvre, en m'éveillant, une lettre d'Aragon, venant d'Italie et accompagnant la reproduction photographique du détail central d'un tableau d'Uccello que je ne connaissais pas. Ce tableau a pour titre : *La Profanation de l'Hostie*¹⁵⁴ ». Ce titre ne renvoie qu'à une partie de l'œuvre, à savoir la deuxième scène du dispositif, et qu'à une partie de la narration construite par Uccello. À ce moment du récit, Breton n'a eu accès qu'à un extrait de l'œuvre du peintre italien ; il ignore ce à quoi ressemblent le tableau complet et par conséquent, la dimension narrative de ce dernier. Si la représentation du tableau apparaît dans l'ouvrage,

¹⁵³ Paolo UCCELLO, « Miracle de l'hostie profanée ou l'hostie miraculeuse », 1467-1468, (prédelle), détrempes sur bois, 42 x 361 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino ; la prédelle est constituée de six scènes, dont Breton ne retient pour les besoins de l'illustration, qu'un détail de la seconde.

¹⁵⁴ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.94.

c'est afin d'illustrer sa découverte par Breton, et non au titre d'une influence quelconque. Revenant sur son récit, l'auteur précise en note : « Je ne l'ai vu reproduit dans son ensemble que quelques mois plus tard. Il m'a paru lourd d'intentions cachées et, tout compte fait, d'une interprétation très délicate¹⁵⁵ ».

Il n'importe guère ni dans *Nadja*, ni dans *Le Surréalisme et la peinture* de situer *Les Batailles de Romano*¹⁵⁶ ou *La Profanation de l'hostie* par rapport à une tradition, à une époque ou à une évolution. Il lui suffit de les signaler par une évocation verbale ou visuelle¹⁵⁷.

Ces œuvres ne sont pas représentées pour elles-mêmes, mais pour l'accès qu'elles donnent aux personnages. Le lecteur découvre *Nadja* à travers ce qu'elle perçoit, et ce qu'elle exprime face aux objets d'art de son amant. Il devient observateur des manifestations d'un inconscient surréaliste qui crée de la poésie dans l'interstice entre le réel et sa perception. Ces photographies d'œuvres



Fig. 204

Nadja

« je t'aime...

je t'aime... »

p.154

renvoient également à l'univers de l'auteur : Breton vit entouré des objets qu'il aime. Le dispositif phototextuel reproduit exactement cette habitude à travers des choix illustratifs picturaux. La seule présence photographique des peintures d'Uccello, Braque, De Chirico ou Ernst, équivaut à la transcription des émotions de Breton face à celles-ci. Avec la proposition de *Nadja* et une sélection d'art hétéroclite, il se dessine en esthète sensible aux formes artistiques, y compris les plus brutes. Il convoque ainsi des pièces d'art primitif issues de sa propre collection. C'est le cas de cette petite sculpture en bois de l'Île de Pâques, reproduite à la page 154 de l'ouvrage. Du fait même de sa provenance, cette œuvre concentre particulièrement les fantasmes surréalistes quant à l'art non-

¹⁵⁵ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.94.

¹⁵⁶ Paolo UCCELLO, *La Bataille de San Romano*, 1435-40, huile sur toile ; l'œuvre est constituée de trois panneaux conservés au Musée du Louvre, Paris, à la National Gallery, Londres, et à la Galleria degli Uffizi, Florence.

¹⁵⁷ Renée Riese HUBERT, « La critique d'art surréaliste, création et tradition », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°37, 1985, p.218.

occidentale¹⁵⁸. Première acquisition d'art primitif de Breton¹⁵⁹, elle tient une place particulière dans sa collection. Le fait qu'il la sous-titre, en référence au texte¹⁶⁰, « Je t'aime, je t'aime », souligne l'affection qu'il a pour cette pièce.

3. Photographie et construction littéraire

a. Le rejet du romanesque

Un second type d'images photographiques semble répondre plus concrètement au texte et à l'histoire. Les photographies de la ville de Paris renvoient à la réalité telle qu'elle est perçue par le couple. Elles convoquent plus particulièrement cette capacité du médium photographique qui attache un fait donné à un moment donné : l'instantanéité. La combinaison de ces photographies de l'instant et du présent de la narration, amène le lecteur au plus près de l'histoire : « [...] on observera chemin faisant, que cette résolution [...] veille à n'altérer en rien le document « pris sur le vif¹⁶¹ ».

En plus des fonctions traditionnelles de l'illustration, consistant à soutenir visuellement le texte, la photographie est annoncée indirectement par Breton comme un moyen d'authentifier le récit. La notion de récit préférée à celle de roman, indique la volonté d'inscrire la littérature dans un champ autre que fictionnel. La photographie joue ce rôle d'ancrage dans le réel, et, par ce fait, induit ce qui ressemble à la vérité. La suggestion est pourtant délicate. Elle suppose en effet une concordance de l'image photographique et du vécu de Breton et Nadja. Ce postulat est d'emblée réfutable puisque les photographies sont l'œuvre de trois photographes différents : Jacques-André Boiffard, Man Ray, Henry Manuel. La plupart d'entre elles n'ont pas été spécialement réalisées pour le récit de Breton. Celles qui l'ont été, à savoir les photographies de Boiffard, n'appartiennent pas au

¹⁵⁸ « L'île de Pâques ! Peu de noms ont suscité autant de rêves, même du côté de la science rigoureuse ».

André Breton, *L'Art magique* (1957), *André Breton, Écrits sur l'art et autres textes*, vol. 4, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 2008, p.190.

¹⁵⁹ « un autre [fétiche] de l'île de Pâques, qui est le premier objet sauvage que j'aie possédé ». André BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p.149.

¹⁶⁰ Ces sous-titres « Je t'aime, je t'aime », ou « Tiens Chimène ! », correspondent à des propos tenus par Nadja alors qu'elle découvre des œuvres de la collection de Breton.

¹⁶¹ André BRETON, « Avant-dire », in *Nadja*, *op. cit.*, p.6.

temps réel de l'histoire. Elles ont été réalisées, choisies et recadrées, pour coller le plus possible, au temps de la fiction.

Le recours à l'illustration photographique dans *Nadja*, se veut un moyen d'échapper à toute description dans le texte et d'adhérer au réel. La proposition de l'œuvre surréaliste dépasse néanmoins la simple restitution du réel visible. Riche des expérimentations symbolistes et des prospections de la psychanalyse, le surréalisme reconsidère le principe de réel. Il ne permet plus d'admettre la vérité du réel comme une donnée absolue. Il s'agit de donner à voir/lire le plus objectivement possible ce qui relève de la pure subjectivité.

Subjectivité et objectivité se livrent au cours d'une vie humaine, une série d'assauts [...] les légers soins dont je me résous à entourer la seconde ne témoignent que de quelque égard au mieux-dire, dont elle est seule à faire cas¹⁶² [...]

L'association du récit autobiographique et de la photographie ne met donc pas le lecteur à l'abri de la subjectivité. Récit et photographie sont nécessairement passés au crible de la perception et de l'interprétation.

L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange [...], cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image fidèle que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus¹⁶³.

L'adhérence du photographique au réel se matérialise dans le support photosensible de la pellicule ; la multiplication des transferts de l'image (tirage, similigravure, impression), et les conséquences formelles qu'elle implique, doivent pourtant être problématisées. Sans soumettre ce questionnement à l'autorité de Walter Benjamin¹⁶⁴ et de son discours sur la perte de l'aura, on ne peut manquer de signaler l'évolution physique de la photographie. Ce qui se joue dans *Nadja*, c'est autant la reproduction photographique des objets et des sujets, que la reproduction de ces photographies. Le changement d'état, qui découle du passage de l'état photographique à celui de gravure, a des conséquences sur la qualité et la définition

¹⁶² André BRETON, « Avant-dire », in *Nadja*, op. cit., p.6.

¹⁶³ Breton, cité par Étienne-Alain HUBERT.

¹⁶⁴ Pour Benjamin, l'œuvre n'est pas la photographie mais le sujet de la photographie ; ce postulat est établi d'emblée par le titre de son essai : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*. Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*, op. cit.

de l'image. La démultiplication de l'image altère sa nature au profit de sa fonction. Cette transformation est la marque de l'assimilation de la photographie au livre, et plus encore au roman.

Les photographies entrent ainsi dans la narration, dans le temps diégétique d'un roman qui se veut récit autobiographique. Breton brouille en permanence les cartes de la perception. Les problématiques qui l'intéressent ne se trouvent pas à l'endroit du photographique. La photographie l'assiste dans sa démarche, mais ne constitue pas l'enjeu de sa réflexion, de sorte qu'il ne voit pas le lien qui existe entre son postulat littéraire et les facultés du photographique.

Son récit se fonde sur le principe de la rencontre : celle de Breton et de Nadja, celle des idées et des mots, du désir et de son sujet/objet, celle d'un collectionneur et de son objet. Breton ne voit pas que la coïncidence et l'instantanéité nécessaires à la rencontre met en abyme le principe même de la photographie. Le photographique n'est ici qu'un moyen d'enregistrer et de restituer. En tant que tel, il suffit à nourrir la chimère du réel en photographie. C'est précisément sur cette illusion que Breton s'appuie pour contrecarrer un contrat romanesque dont il réproche les applications, à commencer par la fictionnalisation du réel. La dissimulation de l'auteur derrière la figure du narrateur, celle des personnes derrière les personnages, du réel derrière la diégèse, autant de dissimulations conditionnées par le jeu de la description, sont dans la ligne de mire de Breton. Évoquant des « impératifs anti-littéraires¹⁶⁵ », il évince du texte toute description romanesque, et lui substitue une proposition photographique :

De même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description¹⁶⁶ [...]

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci, ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales¹⁶⁷.

b. Nadja, un récit photographique

¹⁶⁵ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*, op. cit.

¹⁶⁶ André BRETON, « Avant-dire », in *Nadja*, op. cit., p.6.

¹⁶⁷ André BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit, p.314.

Le rapport du roman, et plus particulièrement du roman autobiographique, au réel est au moins aussi complexe que celui du photographique au réel. Le roman se pose en fiction et s'affirme par-delà la réalité. La photographie se pose en document, et se réclame de la vérité. Dans un récit « sans aucune affabulation romanesque ni déguisement du réel¹⁶⁸ », la photographie devient pour Breton, le moyen le plus sûr d'adhérer littéralement au réel. En proposant un dispositif littéraire qui renie toute fiction, et en le flanquant d'une illustration photographique, Breton instaure un principe de vérité : ce qui se passe dans l'histoire est réellement arrivé ; je le lis dans le récit et je le vois dans l'image.

Il éprouve tout d'abord ce principe en ne dissimulant pas l'identité des personnages, à commencer par la sienne. Et cela en dépit de la volonté de Nadja :

André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. [...] Mais cela ne fait rien : tu prendras un autre nom : quel nom, veux-tu que je te dise, c'est très important. Il faut que ce soit un peu le nom du feu, puisque c'est toujours le feu qui revient quand il s'agit de toi. [...] Tu trouveras un pseudonyme, latin ou arabe. Promets. Il faut¹⁶⁹.

Son aversion pour « la littérature psychologique à affabulation romanesque¹⁷⁰ » et pour les auteurs « qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes¹⁷¹ », font que Breton ne peut se plier à la requête de la jeune femme. Il en fait de même pour ses personnages. Ces derniers ne sont pas ses créations. Ils font partie de son univers. Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Philippe Soupault, Paul Éluard, Benjamin Peret, Robert Desnos, apparaissent sans faux-semblants dans le récit de Breton. Il va encore plus loin, en liant certains de ces noms à l'illustration. Il insère notamment les portraits photographiques d'Éluard¹⁷², de Peret¹⁷³ et de Desnos¹⁷⁴.

¹⁶⁸ Marguerite BONNET, « Nadja. Notice » in *André Breton, Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1988, p.1559.

¹⁶⁹ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.118.

¹⁷⁰ *Idem*, p.18.

¹⁷¹ *Id.*, p.17.

¹⁷² Photographie de Man Ray, p.28. (Fig.205)

¹⁷³ Photographie de Man Ray, p.32. (Fig.206)

¹⁷⁴ Photographie de Man Ray, p.34. (Fig.197)



Fig. 205 *Nadja*
« Paul Éluard... »
(Photo Man Ray)
p.28



Fig. 206 *Nadja*
« Quelques jours plus tard,
Benjamin Peret était là... »
(Photo Man Ray)
p.32

Il choisit pourtant de ne pas révéler l'identité d'une femme qu'il n'a jamais aimée que sous le nom de Nadja. On peut voir dans ce choix de Breton, un acte de bienveillance à l'égard de Nadja : peut-être cherche-t-il à préserver son anonymat ? On peut également considérer qu'il s'agit d'une marque de respect pour ce personnage que la jeune femme cherche à être.

Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement¹⁷⁵ ».



Fig. 207 *Nadja*
« Ses yeux de fougère... »
p.108

Il semble également probable que ce choix obéisse à une obligation de réalité. Breton a rencontré Nadja, a fréquenté Nadja, a eu des sentiments pour Nadja. Il ne connaît qu'elle et n'en parlera que sous ce nom¹⁷⁶. Il n'est pas en quête de vérité sur Léona, il cherche seulement à restituer, dans son écriture, Nadja comme il l'a perçue dans la réalité. La seule image représentant Nadja est donc un montage réalisé par Breton, à partir de la superposition d'une photographie de ses yeux.

¹⁷⁵ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.75.

¹⁷⁶ La véritable identité de Nadja est notamment connue par le biais de la correspondance qu'elle entretient avec Breton : Léona Delcourt (1902-1941).

Le cas d'un autre personnage, ami de Nadja et mystérieusement nommé par l'initiale G., pose quant à lui un autre problème. Breton n'a aucune information précise à donner au lecteur sur cet homme et ne dispose d'aucune photographie. Sans image, rien ne peut attester l'existence réelle de G. Il doit se contenter des formules évocatrices de Nadja à ce sujet : « un ami, avocat ou juge, nommé G.¹⁷⁷ », « "le Grand ami" qui passait pour son oncle¹⁷⁸ ». L'identité de G. semble résolument résister à tous : « [...] justement Paul Éluard avait demandé qu'on retrouvât ce nom, oublié par lui et resté en blanc dans le manuscrit de la "revue de la presse" destinée à la *Révolution surréaliste*¹⁷⁹ ». Cette anecdote permet à Breton de donner une réalité à ce personnage inaccessible ; à moins qu'elle ne soit un subterfuge en vue d'avérer les propos de Nadja. Peut-être pressent-il, sans vouloir les admettre, les possibles défaillances de ces paroles. Breton projette sa vérité dans l'histoire de Nadja.

Fasciné par les déviances perceptives de Nadja, il est à ce stade de leur histoire, encore inconscient de l'abîme vers lequel elle tend : « Trop de mirages poétiques s'ordonnent autour de Nadja pour que Breton conçoivent la moindre alarme¹⁸⁰ ». Il jette son dévolu sur elle car il veut croire en une incarnation féminine du surréalisme. Il mesure plus tard la fragilité de celle-ci : « à considérer le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute¹⁸¹ ». Un constat objectif derrière lequel Breton ne parvient pas à dissimuler sa propre déception. Non sans reproche et non sans un certain égoïsme, il écrit : « [...] elle avait choisi une fois pour toutes [...] de ne faire aucune différence entre les propos oiseux qu'il lui arrivait de tenir et les autres qui m'importaient tant¹⁸² ».

Avec l'histoire de *Nadja*, Breton met en scène les principes de la perception surréaliste. D'une part, l'ouvrage s'ancre, par le biais de l'image photographique, dans une réalité tangible. D'autre part, il invite par le texte, à dépasser cette réalité, sans jamais perdre le contact avec elle. La perte de toute raison ne constitue pas la fin en soi de la démarche surréaliste, mais bien son écueil. Si formellement, tout

¹⁷⁷ André BRETON, *Nadja*, op. cit., p.107.

¹⁷⁸ *Idem*, p.122.

¹⁷⁹ *Id.*, p.114.

¹⁸⁰ Marguerite BONNET, « Nadja. Notice », op. cit., p.1514.

¹⁸¹ *Id.*, p.1518.

¹⁸² *Id.*, p.1517.

oppose les propositions de Rodenbach et de Breton, ces propositions ont aussi en commun d'explorer le même thème de la déraison. Elles sont en cela rejointes par un troisième objet, un roman paru en 1931 : *La Folle d'Itteville*. Cette nouvelle du romancier Georges Simenon, mise en image par la photographe Germaine Krull, confronte tant les enquêteurs que les lecteurs, à la folie d'une femme dont il faut établir l'implication dans une affaire de meurtre.

D. LA FOLLE D'ITTEVILLE, SIMENON/KRULL

Hormis les archives de l'éditeur Jacques Haumont et quelques échanges de lettres entre lui et Simenon, il existe peu d'informations sur la réalisation et la parution de *La Folle d'Itteville*, d'autant moins que la parution n'a pas été couronnée de succès, n'invitant pas Simenon à revenir sur le projet. L'objet n'apparaît pas beaucoup plus dans les biographies de Krull. Il faut donc le contextualiser, le confronter aux autres productions phototextuelles, pour tâcher de mieux le cerner. Il s'avère que certains partis formels le placent à l'articulation de la littérature illustrée, de la littérature policière et de la presse illustrée. Des problématiques, qui ne vont pas sans évoquer le roman-photo, apparaissent alors : le roman et le photographique, la narration en image et l'illustration, le livre et la presse, la culture lettrée et la culture populaire

1. Un autre roman illustré

À la différence de *Bruges-la-Morte* et *Nadja*, *La Folle d'Itteville* ne s'inscrit pas dans un mouvement artistique littéraire. Si l'échec de l'ouvrage invalide ce changement de positionnement, il ne doit pourtant pas effacer la volonté d'efficacité et l'envie d'en faire un ouvrage qui s'adresse au plus grand nombre. Ni symboliste, ni surréaliste, *La Folle d'Itteville* est un roman qui se veut populaire, au sens le plus noble du terme. En tant que tel, le phototexte de Simenon et de Krull se rapproche un peu plus de ce qui a fait le roman-photo, que des propositions d'autres ouvrages photolittéraires.

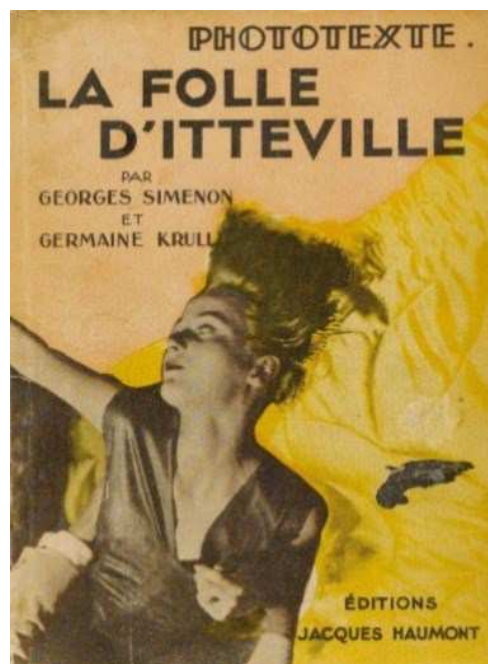


Fig. 208 *La Folle d'Itteville*
Georges SIMENON & Germaine KRULL
Paris, Éditions Jacques Haumont, 1931
Couverture

a. Une perspective populaire

Rodenbach, le premier, avait fait preuve d'audace avec une proposition alliant deux modes d'expression. Il pensait sans doute répondre à une attente d'un public déjà familier des illustrations photographiques, notamment grâce aux périodiques photo-illustrés qui font leur entrée autour de 1890 :

Les lecteurs de magazines de l'époque se sont habitués, depuis plusieurs années déjà, à ce type de juxtaposition. *La Revue illustrée*, qui s'adresse à une fraction bourgeoise d'entre eux, dans ses premiers numéros de 1890, ne publie qu'une reproduction photographique en hors-texte. Deux ans plus tard, signé du nom de son auteur et intégré à la page où figure le texte, ce genre d'images est devenu dans la même revue, monnaie courante¹⁸³.

La tentative d'aller à la rencontre du public n'aboutit toutefois pas. Il reste alors la contradiction d'un objet élitiste par son texte et vainement commerciale par son illustration.

Si la proposition photographique de *Bruges-la-Morte* passe inaperçue, d'autres éditions littéraires photo-illustrées connaissent un grand succès au début du XX^e siècle. Ce succès s'explique en partie par le choix d'une littérature accessible et l'efficacité d'une illustration photographique attractive et qui, comme le précise Edwards, « fait partie intégrante de [la] manière de narrer¹⁸⁴ ». Le monde de l'édition a trouvé un créneau en proposant un format de littérature populaire. Près de trente ans après Rodenbach, à un moment où la littérature photo-illustrée à trouver ses repères, Breton publie *Nadja*. L'ouvrage n'a rien de populaire ; il n'a pas vocation à séduire le plus grand nombre ; il construit de manière très différente les rapports entre roman et photographie. Partant, il trouve sa place parmi d'autres propositions surréalistes et auprès d'un public de lettrés.

Les propositions de Rodenbach et de Breton sont effectivement très éloignées des normes du roman photo-illustré populaire. Au-delà de la place faite à l'image photographique, celle-ci n'est jamais qu'« intercalée » dans les pages du roman.

¹⁸³ Jean-Pierre BERTRAND & Daniel GROJNOWSKI, "Présentation", *op. cit.*, p.14.

¹⁸⁴ Paul EDWARDS, *Soleil noir*, *op. cit.*, p.231-232.

Les deux objets proposent les mêmes mises en pages d'une photographie en regard du texte : l'espace de la page est dévolu au photographique ou au textuel¹⁸⁵. Chacun des partis conserve ainsi son indépendance. Des contraintes techniques liées à l'impression photographique peuvent expliquer le parti pris illustratif de *Bruges-la-Morte* ; ces difficultés sont néanmoins largement dépassées lorsque *Nadja* paraît. Les éditeurs de roman illustré ont en quelques années, eut le loisir d'explorer un grand nombre de mises en page phototextuelles. Il est impossible que Breton est ignoré l'existence de cette littérature photo-illustré : ces livres sont partout, diffusés en librairie, dans les gares. Les choix opérés par Breton relèvent d'une volonté de s'inscrire à un autre endroit que celui du genre populaire.

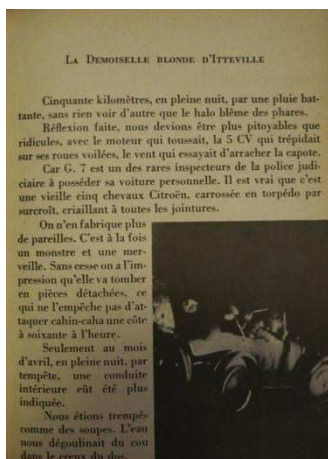


Fig. 209
La Folle d'Itteville, p.5

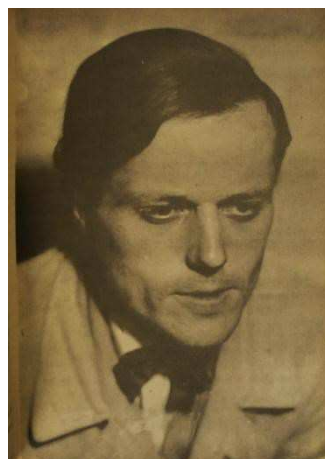


Fig. 210
La Folle d'Itteville, p.11



Fig. 211
La Folle d'Itteville, p.15



Fig. 212
La Folle d'Itteville, p.20



Fig. 213
La Folle d'Itteville, p.55



¹⁸⁵ Il n'existe qu'un contre-exemple dans *Bruges-la-Morte* ; Photographie et texte se répartissent l'espace de la première page du roman. Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.51.

b. Des effets de la redondance photographique

Contrairement à Rodenbach qui cultive dans une perspective symboliste, la distance entre texte et image, et à Breton qui souhaite remplacer les descriptions du texte par des images photographiques, Simenon et Krull procèdent à une mise en image du texte et inscrivent ainsi leur ouvrage dans la tradition populaire du roman photo-illustré.

Le dispositif de *La Folle d'Itteville* propose une mise en page qui laisse la part belle aux illustrations photographiques. De fait, sur les cent-quatorze pages du phototexte, on dénombre vingt-deux pages de textes sans photographie, contre dix-sept pleines-pages de photographies, et vingt et une pages où le texte ne dépasse pas trois lignes et tient lieu de légende à une photographie qui couvre quasiment toute la page (Fig.212). Les autres pages organisent équitablement texte et images, et proposent des compositions qui intercalent des vignettes photographiques dans le corps du texte. Le photographique s'installe, voire même s'impose, dans l'espace de la page. Cette impression tient tout d'abord au choix de faire coïncider les bords extérieurs de la page et ceux des clichés. La marge est complètement mangée par l'illustration, si bien qu'il n'y a plus de place pour la numérotation des pages¹⁸⁶. Les contours de l'image correspondent exactement à ceux de la page du livre ; c'est le cas de la vingtaine de photographies disposées en pleine page, sans marge : le portrait de l'inspecteur G7 (Fig.210), ou encore la double page présentant le docteur Canut, Wanda et son frère (Fig.213). Ce choix de ne pas laisser de marges aux illustrations, semble indiquer l'importance de l'image : de fait celle-ci prend plus de place dans la page que le texte. Cette forte présence du photographique donne au texte de Simenon un rythme, et installe une tension dramatique qui, sans illustration, lui fait défaut. Le travail de lumière, les jeux d'ombres et de contre-jours, les effets de flous mis en place par Krull, contribuent en effet à dramatiser les scènes et à donner du relief à cette écriture un peu froide. Les images, par leur nature redondante, permettent également d'allonger le temps de lecture ; c'est évidemment le premier effet du doublement du nombre de pages, mais plus encore, un moyen de faire durer l'action.

¹⁸⁶ L'ouvrage ne possède pas de numérotation ; la pagination de référence pour les citations a été effectuée pour la présente étude.

Pour cela, le travail de montage doit associer le texte et l'image dans le bon temps : l'information est ainsi donnée par le texte, juste avant d'être redoublée par l'image, si bien que le lecteur l'a parfaitement en tête au moment où il découvre l'illustration. Il vit alors doublement les faits. Une fois qu'il a compris ce système, il va anticiper cette correspondance, et chercher à vérifier par l'image ; ce faisant, il installe un moment de flottement, d'attente : il met en suspens l'histoire.

À peine trois ans séparent *Nadja* (1928) de *La Folle d'Itteville* (1931), et la différence entre les deux ouvrages est pourtant significative. En effet dans le temps qui sépare leur parution, deux revues importantes dans l'histoire des médias et de la photographie, ont vu le jour : *Vu* et *Détective*. L'ouvrage de Simenon et de Krull s'inspire bien plus encore de ces propositions de la presse illustrée que de celles de la littérature. Simenon se plie aux règles d'écriture et de forme de la littérature populaire. La photographie de Krull, va également se conformer à un goût populaire en travaillant ses photographies dans un genre photo journalistique (la photographie comme preuve), proche de celui de revues de faits divers. C'est précisément ce type de revue à grand tirage, qui donne l'occasion d'une première collaboration entre Simenon et Krull.

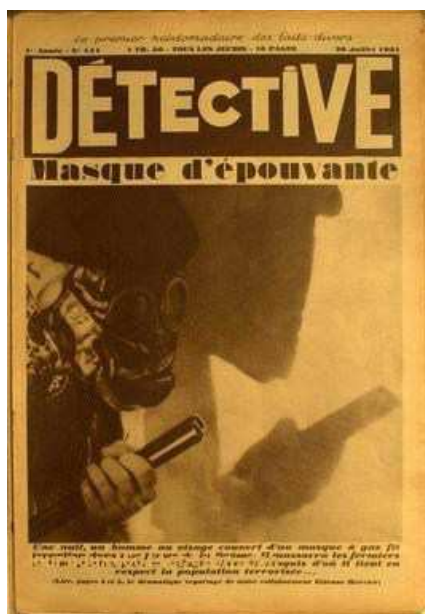


Fig. 214 *Détective*
n°144, juillet 1931



Fig. 215 *Vu*
n°124, juillet 1930

c. Relation rencontre, contexte

Les deux auteurs de *La Folle d'Itteville* collaborent ponctuellement aux titres de cette presse d'enquête. Krull participe ainsi à l'embellie des médias illustrés en publiant en grand nombre des photographies dans des magazines aussi variés que *Vu*, *Voilà*, *Détective*. Elle réalise également les photographies pour d'autres parutions parmi lesquelles l'ouvrage de Claude Farrère, *La Route Paris- Biarritz*, publié en 1931 par les éditions de Jacques Haumont, celui-là même qui est à l'origine du projet de *La Folle d'Itteville*.

Simenon écrit lui aussi pour cette presse. Il fait d'ailleurs partie de la première équipe d'auteurs de la revue *Détective* fondée entre autres par son ami Joseph Kessel¹⁸⁷. Ce dernier ne manque pas de solliciter Simenon pour nourrir les pages fiction de l'hebdomadaire ; l'écrivain publiera, sous le nom de Georges Sim, *Les 13 Mystères* en 1929, et *Les 13 Énigmes* en 1930, une série de nouvelles écrites à l'occasion de son séjour à Morsang-sur-Seine, à bord de *L'Ostrogoth*¹⁸⁸. C'est dans le même temps et les mêmes conditions qu'il rédige, *La Folle d'Itteville*. Quelques mois plus tard, comme les prémices de la parution de cet ouvrage, paraît *Sing-Sing ou la Maison des trois marches*¹⁸⁹, une nouvelle illustrée par des photographies de Krull. Cette deuxième collaboration semble confirmer la réussite, au moins sur le plan humain, de la première.



Fig. 216 VU
n°158
25 mars 1931



Fig. 217 Georges SIMENON & Germaine KRULL
« Sing-Sing ou la Maison des trois marches »,
Vu n°158



¹⁸⁷ La revue *Détective* est fondée en 1928 par une bande d'amis parmi lesquels les frères Gallimard, Joseph Kessel, Marcel Montarron.

¹⁸⁸ Il s'agit du bateau de Simenon ; c'est à bord de ce dernier qu'il sillonne les canaux de France, de Belgique et des Pays Bas, et va à la rencontre d'une population qui nourrit son œuvre. Morsang-sur-Seine est un des lieux d'amarrage de *L'Ostrogoth*.

¹⁸⁹ « Sing-Sing ou la Maison des trois marches », *Vu* n° 158, paru le 25 mars 1931.

2. La Folle d'Itteville : échec d'une collaboration

Simenon insiste sur le rôle des photographies dans la mise en œuvre de l'histoire. Dans son livre de souvenirs *Quand j'étais vieux*¹⁹⁰, il revient sur la naissance de *La Folle d'Itteville* et parle d'un livre qui « était une longue nouvelle de moi [Simenon], *La Folle d'Itteville*, et les photos de Germaine Krull avaient autant d'importance que les mots¹⁹¹ ». Ce sont près de cent photographies qui viennent prêter renfort au texte. Elles sont beaucoup plus nombreuses que dans *Bruges-la-Morte* (trente-cinq clichés) et *Nadja* (trente-quatre clichés), ce qui permet notamment de n'avoir que peu de pages sans photographies¹⁹², et dans tous les cas, aucune double page sans photographie : l'image se situe toujours à proximité du texte. *La Folle d'Itteville* apparaît ainsi comme le fruit d'une véritable collaboration artistique entre Georges Simenon et Germaine Krull.

a. Simenon, Krull et la photographie

Simenon, le premier, revendique l'égalité des parts romanesque et photographique dans la mise en œuvre du projet. Revenant sur le travail d'écriture de la nouvelle, le romancier reste très évasif sur les modalités de cette collaboration :

J'en ai écrit quatre ou cinq autres (nouvelles), à Morsang¹⁹³, à bord de l'*Ostrogoth*, à mon retour de Hollande, en attendant le lancement des premiers Maigret. En une matinée, j'écrivais les quarante-cinq pages de dactylographie. Haumont venait déjeuner à midi. Je lui lisais la nouvelle, tout en y apportant quelques corrections. Pas d'autre révision¹⁹⁴.

Simenon évoque ici une certaine facilité d'écriture, une méthode expéditive, et, en filigrane, c'est une forme de prétention, à la limite du prétentieux, qui affleure. Sa déclaration ne rend hommage ni à son écriture, ni à l'investissement de Krull dans ce projet. En effet, la proposition de la photographe affiche une qualité qui doit beaucoup à son travail. Krull multiplie les décors et les scénographies ; elle travaille

¹⁹⁰ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, (28 avril 1961), Paris, Presses de la Cité, 1970.

¹⁹¹ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, op. cit., p.178.

¹⁹² On décompte vingt-deux pages dans illustrations photographiques.

¹⁹³ Morsang-sur-Seine (Essonne).

¹⁹⁴ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, op. cit., 178-179

de jour et de nuit, en intérieur et en extérieur, avec toutes les contraintes que cela implique notamment dans le traitement de la lumière ; elle multiplie ainsi les effets de contrastes, alterne les jeux d'ombres et les mises en lumière : du plus sombre au plus lumineux, en passant par le juste équilibre des deux (Fig.218-220).



Fig. 218
La Folle d'Itteville, p.15



Fig. 219
La Folle d'Itteville, p.52

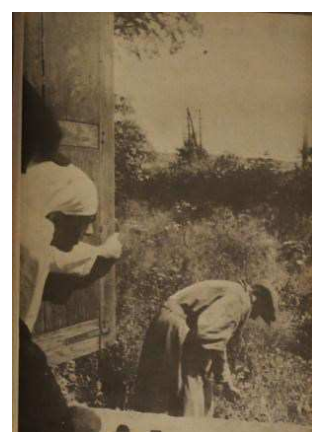


Fig. 220
La Folle d'Itteville, p.41

La qualité de l'impression et du support ne satisfont de toute évidence pas les ambitions photographiques de Krull ; la photographe, qui a travaillé pour la presse (*Vu*, *Détective*), est cependant habituée à ce type de contrainte. Reste que le format du livre, le fait qu'il s'agisse d'un objet produit par Haumont, grand amoureux des livres et orfèvre en matière d'édition, pouvait laisser croire en la pérennité de l'objet. Force est de constater que, les années aidant, l'ouvrage s'est dégradé au point de pulvériser les encres et de ternir les images ; ce qui est d'autant plus dommageable qu'il ne reste quasiment aucun des négatifs ou épreuves originales de Krull¹⁹⁵.

À la seule lumière des documents biographiques, qu'ils concernent Simenon ou Krull, il est difficile de définir ce qui a permis cette collaboration artistique. On peut néanmoins avancer que l'attrance de Simenon pour les formes documentaires de la photographie, a sans doute pesé dans le choix d'un tel projet. Il a depuis 1930,

¹⁹⁵ À ce jour, seule une photographie intitulée *Étude (Wanda Hubbell)*, daté de 1931, est référencée ; il s'agit de la photographie présentée à la page 52 (Fig.219). Aucune mention ne signale le lien avec *La Folle d'Itteville*.

multiplié les occasions de collaborer avec des photographes. Il demande par exemple à Hans Oplatka de réaliser les photographies qui illustreront la publication de son voyage sur les canaux de France¹⁹⁶. Il fait également appel à des photographes pour réaliser les couvertures des *Maigret*.

Lui qui vient de lancer la série des Maigret insiste auprès de Fayard pour que les couvertures soient revêtues d'une illustration en noir et blanc, et négocie lui-même avec des photographes comme André Kertesz, Man Ray, Martin-Vigneau ou Hugh Block¹⁹⁷.

Au cours des années trente, la photographie prend une place importante dans le travail de Simenon. Il rapporte des clichés de tous ses voyages¹⁹⁸ et les utilise pour illustrer les publications de ses comptes rendus de voyages. Il se voit comme un reporter.

Le reportage était pour moi un moyen de poursuivre toujours une quête qui, en somme, me hantait : trouver l'homme. Mes reportages n'étaient pas des reportages mais la recherche de l'homme tout nu : la recherche de l'homme tel qu'il est vraiment. Ma première préoccupation était de découvrir l'homme derrière le pittoresque qui le cachait. D'ailleurs je ne faisais pas de reportage pour un journal mais pour moi¹⁹⁹.

L'œuvre de Simenon se fonde sur l'utilisation du réel comme matière de sa fiction. Ce travail d'assimilation est avéré dans son travail d'écriture, et semble transposable dans l'illustration photographique de *La Folle d'Itteville* : le réel converti à la fiction par le jeu du dispositif photographique.

Au regard de la pratique photographique de Simenon, ce questionnement dépasse le simple cadre de la métaphore. On sait que, tout particulièrement dans les années trente, l'écrivain a réalisé beaucoup de photographies, et qu'il les a conservé avec un grand soin²⁰⁰. Il s'agit d'images réalisées au cours de voyages qu'il

¹⁹⁶ Deux reportages ont été publiés : « Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges », in *Vu*, 1^{er} juillet 1931, et « Long cours sur les rivières et les canaux », in *Marianne*, 12 mai 1937.

¹⁹⁷ Alain BERTRAND & Jeanne VERCHEVAL-VERVOORT, *Les Photographies de Simenon*, Charleroi, Musée de la Photographie de Charleroi, 1999, p.13.

¹⁹⁸ Son voyage en Afrique, 1932, donne naissance à *L'Heure du nègre*, un reportage publié dans *Voilà*. Son tour d'Europe lui donne l'occasion de faire paraître plusieurs reportages : « Europe 33 » dans *Voilà*, ou « Peuples qui ont faim » dans *Le Jour*. Quant à son tour du monde en 1935, il est en partie financé par les reportages qu'il rapporte à *Paris Soir* ou *Marianne*.

¹⁹⁹ Alain BERTRAND & Jeanne VERCHEVAL-VERVOORT, *Les Photographies de Simenon*, op. cit., p.13.

²⁰⁰ Les photographies de Simenon sont conservées à l'Université de Liège ; elles ont fait l'objet de plusieurs expositions, notamment à la Galerie du Jeu de Paume, en 2003.

finance en grande partie en produisant des reportages pour la presse. Ces derniers consistent autant en un travail d'écrivain, qu'en un travail de photographe ; il réalise ainsi les clichés qui seront publiés avec les articles²⁰¹. Compte-tenu de la nourriture que représente le réel pour la fiction de Simenon, on peut s'étonner que son intérêt pour la photographie n'ait pas suivi le même chemin, celui d'une construction photographique (revendiquée). Sa pratique de la photographie ne sort pourtant pas du cadre du documentaire social ; elle engage la vision du monde de son auteur ; elle soutient sa « recherche de l'homme tout nu » ; elle est une preuve et, en tant que telle, le légitime aussi dans son rôle de journaliste.

Le travail photographique nécessaire à l'illustration de *La Folle d'Itteville* se situe à un tout autre endroit. Le fait de produire des reportages photographiques se distingue foncièrement du fait de fournir une illustration photographique à la fiction. Les photographies réincarnent la diégèse et les personnages de Simenon ; le dispositif nécessite une adaptation de la réalité en vue de construire l'image ; il faut réaliser la fiction pour produire l'illustration, pour donner à voir la diégèse. C'est là que l'intervention photographique de Krull prend son sens.

Bien que Simenon évoque de possibles retouches faites au texte (« Je lui lisais la nouvelle, tout en y apportant quelques corrections²⁰² »), il est peu probable qu'il ait procédé à des ajustements en vue de faire coïncider texte et image. Ce travail échoit à Krull ; elle doit choisir et diriger les modèles, composer des scènes, recréer des espaces, afin de coller au plus près du texte. C'est ainsi qu'une photographie qui montre le Docteur Canut changeant l'heure de l'horloge en poussant du doigt les aiguilles, est placée sous le texte évoquant la petite manipulation dudit docteur : « Vous n'avez pas eu de peine, en posant votre trousse sur la cheminée, de donner un coup de pouce à l'horloge...²⁰³ ». Le lien est d'une telle évidence qu'il en devient presque ridicule. De son côté, Krull fait montre de plus d'astuce, en parvenant notamment à mettre en relation les mots de Simenon

²⁰¹ À l'occasion d'un voyage en Afrique, été 1932, il écrit pour le magazine *Voilà* (« L'Heure du nègre »). Au cours d'un périple dans toute l'Europe en 1933, qui le conduit jusqu'en URSS et qui s'achève en Turquie, il produit plusieurs reportages pour *Voilà* (« Europe 33 »), pour *Le Jour* (« Peuples qui ont faim »). Simenon réalise également, de décembre 1934 à mai 1935, un tour du monde financé par des reportages pour *Paris Soir* et *Marianne* (« Un Tour du monde en 155 jours »).

²⁰² Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, op. cit., p.178-179.

²⁰³ Georges SIMENON & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, op. cit., p.91.

et le parti-pris formel de l'image. Le chapitre intitulé « Tir à la silhouette » (p.68-85) présente, par exemple, une série de trois photographies où les personnages sont réduits à l'état d'ombres chinoises (Fig.222). En faisant le choix d'une prise de vue en contre-jour, la photographe permet une fois encore de dissimuler le personnage-narrateur, mais elle renvoie également, mot pour mot, au titre du chapitre.

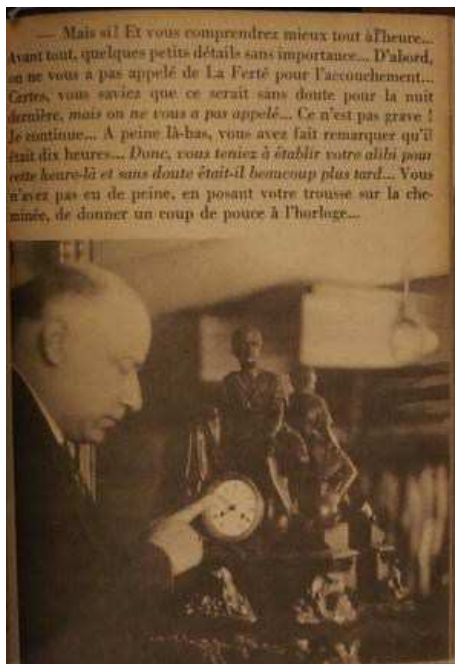


Fig. 221
La Folle d'Itteville
p.91



Fig. 222
La Folle d'Itteville p.68

Selon Simenon, sa collaboration avec Krull se cantonne à un fonctionnement illustratif : « elle offre une perception visuelle qui vient comme en surplus, par rapport à une lecture essentiellement tournée vers l'intellection de la diégèse²⁰⁴ ». Or, comme on a déjà pu l'évoquer, le rôle de la photographie n'est pas un simple saupoudrage ; elle donne non seulement toute sa dimension au texte, mais permet aussi d'inscrire *La Folle d'Itteville* dans une certaine tradition, notamment britannique, de la fiction photographique. Certains choix photographiques de Krull, paraissent ainsi faire écho aux œuvres de Peach Robinson ou de Cameron ; à titre

²⁰⁴ Danièle MÉAUX, « La tentative d'une forme policière alliant le texte et la photographie », in Andrea OBERHUBER (dir.), *Dalhousie French Studies*, vol. 89, Winter 2009, p.14.

d'exemple, la silhouette du narrateur dans la série d'images évoquées un peu plus haut (Fig.222) n'est pas sans faire penser à celle de l'homme dans la composition *Fading away*²⁰⁵. Par certains aspects, comme le choix d'une image lumineuse, le traitement des contours légèrement flouté, les prises de vue des pages 25 (Fig.224), 27 ou 96, se rapprochent des partis pris de Cameron (Fig.223).



Fig. 223 Julia M. CAMERON
La prière et la louange, 1865



Fig. 224 La Folle d'Itteville
p.25

Le manque d'information sur la mise en œuvre du projet, ne permet pas d'établir la part de Simenon dans le choix de la photographie ; reste qu'en l'approuvant, l'écrivain lui apporte sa caution. Au seuil de l'incapacité de Simenon, le choix d'un partenariat avec Krull se justifie. La photographe est tout d'abord rompue aux contraintes de ce type d'exercice commercial. Comme on a pu l'évoquer, elle a déjà répondu à de nombreuses commandes d'illustration pour la presse, mais également pour la publicité sans pour autant sacrifier la part artistique. De plus, son travail l'a déjà conduite à mettre en image des textes littéraires²⁰⁶. Elle trouve sa place dans l'univers de la littérature et multiplie les collaborations avec

²⁰⁵ Henry Peach ROBINSON, *Fading Away*, 1858, *op. cit.*

²⁰⁶ Gérard de NERVAL, *Le Valois*, photographies de Germaine Krull, Paris, Firmin-Didot, 1930.

des écrivains (Paul Morand²⁰⁷, Claude Farrère²⁰⁸, André Suarès²⁰⁹). Pierre Mac Orlan lui consacre enfin le premier et unique numéro de *Photographes Nouveaux*, l'incluant dans une conception toute littéraire de la photographie. Parce qu'elle fréquente le milieu de la création cinématographique²¹⁰, la photographe possède enfin un dernier atout pour le projet d'édition : une connaissance des techniques de narration en image.

b. Un échec commercial

La photographe Germaine Krull est, à ce moment de sa carrière, connue du public et très sollicitée par les médias. Quant à Simenon, son succès a beau être boudé par le monde littéraire, il est indéniable, aussi indéniable que la capacité de l'écrivain à créer l'événement autour de sa propre production littéraire. Il semble donc sensé que Jacques Haumont fasse appel à ces deux personnalités pour s'assurer du succès de la collection. Malgré cela, *La Folle d'Itteville*, ne rencontre pas le succès escompté. La proposition phototextuelle ne trouve pas le public. La qualité du texte, en dessous de ce qu'un auteur comme Simenon est capable de produire, n'est probablement pas sans lien avec cet échec. Les lecteurs semblent de plus avoir choisi le camp de Maigret plutôt que celui de G.7 : ils affichent effectivement une nette préférence pour le commissaire besogneux et bourru, et boudent l'enquêteur alerte, moderne (sa principale caractéristique est de posséder une voiture).

La nouvelle a malgré tout continué d'être éditée, sans les photographies de Krull, qui sont aujourd'hui complètement tombées dans l'oubli. La place de ces clichés dans la production de la photographe est d'ailleurs difficile à déterminer puisqu'une grande part de sa production a été détruite pendant la seconde guerre mondiale. Le texte de Simenon connaît de son côté, une seconde vie sous d'autres

²⁰⁷ Paul MORAND & Germaine KRULL, *Route de Paris à la Méditerranée*, Paris, Firmin-Didot, « Images du Monde », 1931.

²⁰⁸ Claude FARRÈRE, *La Route Paris-Biarritz*, Paris, Firmin-Didot, "Images du Monde", 1931.

²⁰⁹ André SUARÈS & Germaine KRULL, *Marseille*, Paris, Plon, 1935.

²¹⁰ Elle est liée au monde du cinéma, notamment par le biais du réalisateur-documentariste, Joris Ivens, qui fut son compagnon jusqu'en 1925.

auspices : « Haumont, ayant fait faillite²¹¹, a cédé, avec mon consentement, les nouvelles inédites à Gallimard, qui les a publiées dans une collection dirigée par Paul Morand, "La Renaissance de la nouvelle"²¹²».

Entre objet littéraire et objet photographique, entre roman et presse illustrée, l'ouvrage de Simenon et Krull pourrait ne pas avoir trouvé sa place. Le support le désigne comme un livre, quoique la proposition se rapproche formellement d'un article de presse illustrée. Le réseau de diffusion en librairie le déconnecte finalement du lectorat de la presse à sensation, plus habitué aux kiosques de presse. Au sein de la librairie, il s'agit ensuite de faire coïncider les catégories : d'amener le public de la photographe à considérer le travail de l'écrivain, et inversement. Ces problématiques liant objet et lieux de diffusion, ont pu être évoquées à propos d'un objet photo-littéraire comme *Fugues* de Plissart et Peeters. Le lancement de *La Folle d'Itteville* n'a pourtant pas été aussi confidentiel que celui de *Fugues*. Une soirée est organisée le 4 août sur le bateau de Simenon, *L'Ostrogoth* qui est amarré près du Pont Marie à Paris :

« De 21 heures à minuit, le champagne coule à flots aux accents du banjo et de l'accordéon, les musiciens d'un bal musette ayant été réquisitionnés pour la circonstance. Simenon et Krull dédicacent à tour de bras tandis que sur les berges, les clochards se mêlent aux danseurs sous l'œil amusé des badauds accoudés au pont²¹³ ».

L'opération de lancement, véritable écho à la soirée du *Bal anthropométrique*²¹⁴ connaît un franc succès en tant qu'événement mondain. Elle s'avère en revanche sans incidence sur les ventes de l'ouvrage.

De *La Folle d'Itteville*, dont certaines faiblesses qualitatives sont compensées par la notoriété des auteurs, à *Fugues*, dont l'absence de notoriété des auteurs est palliée par les qualités narrative et photographique de l'objet, on assiste à un même

²¹¹ Cette information évoquant la faillite de Jacques Haumont est à relativiser ; s'il apparaît que l'éditeur a connu des moments financièrement difficiles, on ne peut pas véritablement parler de faillite. Peut-être Simenon prend-il pour une faillite, ce qui est en fait le transfert en 1932, des ateliers de la rue Eugène-Carrière (Paris XVIII) à l'avenue Pasteur (PARIS XV).

²¹² Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, op. cit., p.179.

²¹³ Pierre ASSOULINE, « Simenon fait son cinéma. 1931-1932 », in *Simenon Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p.165.

²¹⁴ Soirée organisée dans un dancing antillais du quartier Montparnasse, *La Boule Blanche*, le 20 février 1931, en vue de faire connaître les premiers opus de *Maigret*. L'opération de lancement est un succès : la venue de près de mille personnes, un important relais de l'événement par la presse et un lectorat qui répond présent.

échec commercial. Les deux propositions phototextuelles aussi différentes soient-elles, indiquent la difficulté de ces objets articulant les pratiques, à trouver leur public.

c. Un échec éditorial

Le statut de fiction du roman, au-delà de tous les efforts pour paraître réel, le rend moins séduisant, moins attractif que le fait divers de presse, dont il emprunte les codes visuels. La collection *Phototexte*, qui est le projet éditorial à l'origine de la proposition de Simenon et de Krull, s'interrompt avec l'insuccès du premier opus. Rien ne semblait présager cet échec, si bien que l'ouvrage a été tiré à près de vingt-cinq mille exemplaires.

Dans un carnet consignait toutes les rentrées financières relatives à la production littéraire de Simenon²¹⁵, et tenu par Tigy, son épouse, sont mentionnés

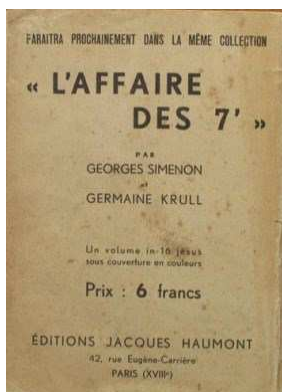


Fig. 225

La Folle d'Itteville

4^{ème} de couverture

pour l'année 1931, à la ligne Krull/Haumont, les quatre titres prévus pour la collection "Phototexte", *Deux Cadavres* (titre initialement prévu pour *La Folle d'Itteville*) et *J'ai dormi 7 minutes* (annoncé à la fin du premier ouvrage de la collection sous le titre *L'affaire des 7'*²¹⁶). S'il manque encore deux titres, les lignes sont prévues et les montants correspondant à leur écriture sont inscrits au budget²¹⁷. Simenon semble ainsi croire que la commande complète lui est adressée, et envisage de poursuivre la collaboration avec Germaine Krull. La collection

"Phototexte" devait initialement comporter plusieurs ouvrages ; c'est bien ce que suggère la description du projet en annonçant des « romans d'aventures et policiers illustrés par le document photographique direct ». Il apparaît pourtant qu'un malentendu s'est insinué entre les deux hommes puisque les archives de l'éditeur²¹⁸ ne mentionnent, à propos de la collection *Phototexte*, que deux numéros prévus en

²¹⁵ « Un petit carnet noir » mentionné par Assouline et conservé dans les Archives privées de Simenon, à Lausanne.

Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, p.178-179.

²¹⁶ Cf. Catalogue Jacques Haumont, Jean Langevin

²¹⁷ À chaque roman correspond la somme de 2500 francs.

²¹⁸ Cf. Catalogue Jacques Haumont, Jean Langevin

commande à Simenon. La troisième collaboration à la collection était prévue avec un certain Alain Renaud, sous le titre *Secret 103*²¹⁹. Simenon revient tardivement sur cette histoire, en 1961, à l'occasion de son autobiographie²²⁰ et reste assez circonspect ; il écrit à ce sujet :

On publie beaucoup de livres, surtout en Italie, où la photographie a la plus large part. La Bible, en particulier. La mode en vient en France. Or, c'est un de mes textes, vers 1931, qui a servi à la première expériences. L'idée n'était pas de moi mais d'un jeune homme nommé Jacques Haumont, qui, je pense, y a mangé son héritage. La collection s'appelait "Phototexte"²²¹.

L'ironie du sort veut que l'objet qui visait un si large public soit aujourd'hui devenu un objet de bibliophile. La médiocre qualité du support a largement contribué à ce que peu d'exemplaires parviennent jusqu'à nous. Cette rareté, combinée au peu d'informations existant sur l'objet, sont autant de valeurs ajoutées qui justifient aujourd'hui la place de l'ouvrage sur le marché du livre.

3. Une enquête photographique

a. Le réel comme sujet

La fiction de Simenon se nourrit de plusieurs manières de la réalité. À travers un travail de mémoire, un retour sur son vécu propre, il implique, plus ou moins distinctement, sa vie dans ses romans. À l'occasion de la parution de l'œuvre complète de Simenon dans la Pléiade, cette problématique de l'implication de la vie de l'auteur dans ses textes, conduit à l'établissement d'un volume à part : *Pedigree et autres romans*²²². Si tous les textes de Simenon renvoient de manière détournée, à sa vie personnelle, les romans présentés dans ce troisième tome, sont tous autobiographiques. Jacques Dubois explique ainsi :

L'autobiographie et le roman fonctionnent chez lui [Simenon] en système, sur une échelle graduée qui va de l'autobiographique pur au romanesque façonné par le vécu.

²¹⁹ La parution prochaine est annoncée en quatrième de couverture du livre de SEABROOK W.B., *Secrets de la Jungle (Jungle Ways)*, Paris, Jacques Haumont, 1931.

²²⁰ Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, op. cit.

²²¹ *Idem*.

²²² Cf. Benoît DENIS & Jacques DUBOIS (dir.), *Georges Simenon, Pedigree et autres romans*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 2009.

L'écriture de Simenon imbrique les éléments réels à la fiction, mais à bien des égards elle recompose aussi la mémoire du réel²²³.

Le degré d'implication personnelle dans le roman varie en fonction de l'objectif que se fixe Simenon. Il peut vouloir une forme de « paraître vrai » de la fiction, et la nourrir pour cela de son expérience et de sa connaissance propres du monde. Il s'agit bien de restituer les structures qui supportent le monde, et les mécaniques qui sous-tendent les fonctionnements humains. Simenon peut également travailler à un « paraître faux » du réel. Il intervient pour cela sur ses souvenirs, en changeant par exemple les noms des personnages : les membres de sa famille rejoignent ainsi des ouvrages comme *Je me souviens...* ou *Pedigree*, sous de faux noms.

Cette aventure éclaire bien toute la difficulté qu'il y a à percevoir *Pedigree* comme une fiction, puisqu'il est largement autobiographique et que d'autres personnes que Simenon s'y sont aisément reconnues. On touche là à la reconstruction romanesque opérée par l'auteur, et à son souhait d'écrire un roman qui soit un mélange complet du réel et de l'imaginaire²²⁴.

Ces deux romans de Simenon sont des propositions éminemment autobiographiques. Ils sont pourtant proposés comme des romans, de la fiction.

La restitution de ses souvenirs se fait à la lumière de la perspective d'ensemble qu'en a Simenon. La reconsidération et la compréhension rétroactive des événements redessinent les liens et les enjeux entre les faits. La restitution des souvenirs s'apparente alors à une reconstruction par l'écriture. C'est ainsi que s'opère le passage à la fiction. L'appellation de roman n'est donc pas une façon de se protéger juridiquement²²⁵, à la manière d'une mention stipulant que « toute ressemblance avec des personnes ou des faits existants ou ayant existé serait purement fortuite ». Elle résulte d'une connaissance des rouages qui articulent réel et imaginaire.

²²³ Propos de Jacques DUBOIS, recueillis par Alain DELAUNOIS, « Simenon, *Pedigree*, le roman autobiographique et la fiction », in *Culture*, mai 2009, Liège, Université de Liège.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ Des personnes s'étant reconnues dans le roman *Pedigree*, Simenon doit rendre des comptes. Entre 1948 et 1952, se voit obligé de comparaître en justice à trois reprises. Il sera condamné à verser des sommes légères, au titre de dommages et intérêts au titre de l'atteinte à la vie privée.

Dans *La Folle d'Itteville*, Simenon, soutenu par la photographie de Krull, met en place une articulation plutôt ambiguë. Celle-ci se joue autour de la figure d'un narrateur qui se présente comme un écrivain ; s'il précise, dès les premières pages: « J'ai écrit un certain nombre de romans policiers²²⁶ », on ne sait par contre rien de son identité. Simenon brouille encore les pistes, en donnant à son narrateur un statut de personnage et en lui faisant assumer clairement cette double fonction. Celui qui accompagne l'inspecteur G.7, qui suit la progression de l'enquête, est aussi celui qui est censé la restituer objectivement. Il commence par interrompre l'histoire pour se présenter comme narrateur : « Je voudrais, avant de continuer, me permettre une toute petite parenthèse²²⁷ ». Il va tenir cette position tout au long du texte et intervenir à plusieurs reprises dans la narration. Pour cela, Simenon a recours à des verbes qui signalent bien l'action du narrateur : « Je résume d'abord le récit²²⁸ », « je transcris fidèlement les répliques qui s'échangèrent ensuite²²⁹ ». Il accorde à ce narrateur l'usage de la première personne mais également la possibilité de s'adresser directement au lecteur : « Imaginez que nous sommes tous les trois à ce carrefour²³⁰ », « Imaginez-le alors prononçant [...] ²³¹ », « Je m'excuse de l'expression triviale²³² ». Cette place accordée au narrateur par l'auteur, établit une confusion dans les rôles.

À travers cette création du personnage-narrateur, romancier, auteur de polar, se dessine le profil de Simenon. Les volontés de ne pas le prénommer et de laisser entendre certaines ressemblances, laissent planer le doute sur ce possible avatar de Simenon. La photographie vient renforcer cette impression. Krull multiplie les effets pour rendre impossible toute identification du narrateur/personnage dans les photographies : ce dernier est vu de dos (p.40, 42, et 38), présenté tronqué (p.38, 41, 47)), mis dans l'ombre, placé à contrejour (p.68-67), mais à aucun moment son visage n'est visible. Par contrecoup, cette absence nourrit le sentiment qu'il ne peut

²²⁶ Georges SIMENON & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, op. cit., p.10.

²²⁷ Georges SIMENON & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, op. cit., p.10.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Idem*, p.56.

²³⁰ *Id.*, p.10.

²³¹ *Id.*, p.45.

²³² *Id.*, p.56.

s'agir que de Simenon lui-même. La barrière entre le réel de l'auteur et la fiction du narrateur est dématérialisée.

À travers une forme de rapport circonstancié et ce flottement d'identité du narrateur, *La Folle d'Itteville* met en perspective son statut de roman. Tout est construit pour que le lecteur se sente dans le texte comme dans un récit ; c'est à ce titre que l'intervention de l'illustration photographique est la plus cohérente : elle joue son rôle de preuve face au récit. Les propos des personnages constituent également, à l'occasion, un soutien à cette illusion de réalité. G.7, en difficulté dans son enquête du fait du manque d'indices, déclare ainsi : « Quel dommage que ce ne soit pas un roman...²³³ » ; il enfonce le clou quelques pages plus loin : « Car, dans un roman, nous posséderions une bonne douzaine d'indices matériels prouvant chacun quelque chose... pas vrai ?²³⁴ ».

La forme phototextuelle du roman, influencée par le reportage photographique dont l'écrivain et la photographe sont coutumiers, orientent la proposition de *La Folle d'Itteville* vers une forme de "paraître vrai". Cette orientation se manifeste à tous les niveaux de l'ouvrage (dialogues, personnages, support photographique) : toute la construction du roman porte à croire qu'il s'agit d'un récit.

b. Fiction et enquête photographique

À travers les faits divers dont il est devenu coutumier depuis ses premières expériences de journaliste à Liège²³⁵, et qui sont une matière essentielle à l'écriture de ses romans, mais également au fil de ses nombreux voyages, Simenon se place en observateur du monde. Son travail de restitution est d'autant plus probant qu'il s'ancre dans une certaine proximité avec le lecteur. Des histoires s'enracinent dans des régions de France ou de Belgique, des petites villes de province, dont le nom est inconnu de la grande majorité des lecteurs, mais qui fait écho. Elles se construisent à partir des lieux, mais également à partir de la curiosité que les lecteurs nourrissent à leur égard. Ce sont donc plusieurs points, dans plusieurs temps du

²³³ Georges SIMENON & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, op. cit., p.43.

²³⁴ *Idem*, p.46.

²³⁵ Il débute son métier d'auteur en tant que journaliste, à la rubrique des faits divers de *La Gazette de Liège* en 1919.

processus de la fiction, qui permettent l'ancrage des romans de Simenon dans le monde réel.

Dans le cas de *La Folle d'Itteville*, l'illusion est entretenue au point de donner aux images l'apparence de documents pris sur le vif. Krull propose pour cela des images qui empruntent des aspects de la photographie de presse spécialisée dans les faits divers, comme *Détective*. Les photographies en noir et blanc proposées dans ce type de revue, sont souvent travaillées de manière à accentuer les contrastes ; elles mettent en scène des jeux d'ombres et de lumières qui peuvent paraître assez inquiétants ; couplé à des cadrages rapprochés, à des compositions vacillantes qui restituent un instant pris sur le vif, ou à des prises de vues dont l'objectivité tient lieu de preuve, ces photographies cherchent à mettre le lecteur en relation avec les faits et les personnes.

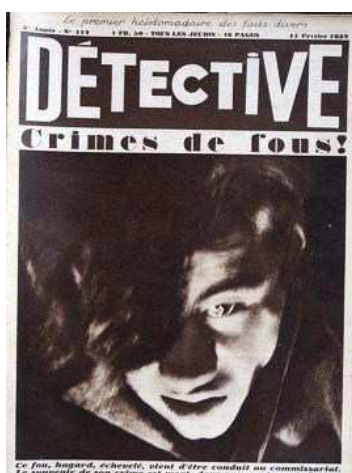


Fig. 226 *Détective*,
n°172, février 1932



Fig. 227 *Détective*,
n°182, avril 1932



Fig. 228 *Détective*,
N°74, mars 1930

Au-delà de son aspect accrocheur, la production de ces images, confiées à des photographes, est maîtrisée et de qualité souvent intéressante. Devenue un genre en soi dans les années 1930-1940, la photographie de fait divers livre des clichés redoutablement efficaces. La réussite d'une revue comme *Détective*, tient pour beaucoup à qualité de la photographie ; néanmoins, il ne faut pas perdre de vue le rôle décisif des choix éditoriaux dans cette orientation photographique qualitative : le genre s'est aussi défini en fonction du support et de la place que ce dernier lui a faite. Le choix de faire appel à des photographes comme Krull, donne sa pâte et son

lustre au genre. Les qualités des photographes, circulent ainsi d'une pratique à l'autre ; dès lors, il n'y a rien d'étonnant à trouver des ressemblances entre ces pratiques, entre *Détective* et *La Folle d'Itteville*.

À la différence d'une revue comme *Détective*, les images de Krull procèdent d'une reconstitution : elles ne sont pas prises sur le vif, il ne s'agit pas de photo-reportage. Le magazine met en effet un point d'honneur à illustrer ses articles de photographies extraites de la scène de crime, de portraits des accusés, ou de photographies plus anciennes des victimes. Ces dernières photographies intégreront les pages du journal, en soutien à l'information écrite. Dans *La Folle d'Itteville*, les images sont réalisées et mises en scène par Krull à destination exclusive du roman de Simenon. Elles n'ont pas vocation à soutenir la vérité des faits, mais la crédibilité de la fiction. La photographie vient donc appuyer le texte suivant une même volonté de "faire vrai" ; cette vraisemblance est un engrenage important de la mécanique narrative de Simenon.

Dans *La Folle d'Itteville*, l'auteur installe d'ailleurs les faits dans une petite commune de la région parisienne qui existe réellement²³⁶. Cette introduction du



Fig. 229 *La Folle d'Itteville*
p.7

réel dans la diégèse trouve son pendant dans la proposition photographique de Krull. La photographie du panneau signalant le nom de la ville illustre en deux temps cette intrusion du réel dans la fiction : la photographie signale l'existence du panneau « Itteville », qui signale lui-même de l'existence de la ville. Les qualités du panneau signalétique et de la photographie du panneau se télescopent : la photographie n'est pas utilisée en tant qu'indice, mais en tant que signe. Cette première photographie ne dit rien de plus que le

texte. Elle est assujettie au narrateur, à sa volonté de donner ou pas une information. Elle n'est pas un document, une preuve susceptible de nourrir l'enquête ; elle ne présente pas un élément de la scène de crime, un détail dans l'attitude d'un personnage, qui soit susceptible de mettre le lecteur sur la piste. Il

²³⁶ Itteville est une petite commune située dans l'Essonne.

n'y a pas d'indice dans les photographies : le dispositif photographique ne donne pas d'autres informations que celles du texte. Le lecteur n'a pas moyen de prendre de l'avance sur l'enquêteur : il voit ce que l'enquêteur voit et ce que le narrateur le laisse voir. Le dispositif photographique est au service de l'omniscience du narrateur ; il renforce le contrôle de ce dernier sur l'histoire.

« Itteville 7 km » : ce panneau routier, à peine perceptible dans l'image (fig.229), n'apporte pas d'élément clé à l'histoire. Rien ne vient, non plus, établir que la coïncidence de plusieurs "7" (« 7 km », « G7 ») à la page "7" de l'ouvrage, est un sens particulier ; l'adéquation entre le texte et l'image, met cependant en évidence la rigueur de la collaboration de Simenon et Krull. Il est difficile de savoir si Krull s'est adaptée au texte de Simenon, ou si l'écrivain a adapté l'histoire à l'image prise par la photographe, seule compte l'évidente attention portée à la cohérence phototextuelle. Cette coïncidence nécessite en tout cas, une attention aiguë du lecteur, pour être révélée. Pour qu'apparaissent les correspondances, le lecteur doit mettre en liaison le contenu de l'histoire, celui de la photographie et l'espace de la page. Le panneau indicateur est un adjuvant important de l'histoire, car il permet au héros d'arriver à bon port. Dès lors qu'il existe photographiquement, il sert aussi la narration en signalant au lecteur l'existence du lieu. À ce moment, la diégèse de la narration et la réalité du lecteur sont mises en relation. Leur liaison semble établir une analogie entre des personnages qui cherchent leur chemin et le lecteur qui cherche l'issue du roman.

Pour comble, comme nous ne connaissions la route ni l'un ni l'autre, comme il n'y avait pas âme qui vive dans la campagne, il fallait nous arrêter à chaque carrefour. Bravement je descendais, je pataugeais dans la boue et j'essayai de lire les inscriptions des poteaux indicateurs²³⁷.

Il y a une similitude entre cette route, ses carrefours, l'impression de patauger, les tentatives de lectures des indications, et l'histoire du roman, ses rebondissements, le suspense et les tentatives de trouver des indices : l'histoire se présente comme un chemin, et peut être redirigée à chaque croisement d'informations.

L'ouvrage de Simenon et Krull balise un certains nombres de pistes explorant les liens entre réalité et fiction : l'assimilation du narrateur à l'auteur, la figure du

²³⁷ Georges SIMENON & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, op. cit., p.6.

narrateur-romancier, des allusions des personnages au fait qu'ils ne sont pas dans un roman, l'intrusion du réel dans la photographie appuyée par la photographie, l'articulation de la réalité photographiques des personnes et de la fiction des personnages. Cette tentative d'exploration, sans doute liée à la forme contractuellement définie du phototexte, n'aboutit cependant pas. La prospection large déstabilise le texte : entre fiction et réalité, celui-ci est mal assuré. Le choix de doubler le texte par la photographie ne fait que renforcer cette impression. Si une image comme le photomontage de la page 117²³⁸, montre bien la capacité de la photographie à servir le texte, elle reste un cas isolé dans une proposition où le texte reste prédominant.

De fait, les photographies de Krull sont, dans l'ensemble, sous-exploitées par le phototexte de *La Folle d'Itteville*. Malgré une qualité indéniable, elles restent souvent cantonnées au rôle de faire-valoir d'un texte qui n'est pas toujours à leur hauteur. On imagine pourtant très bien les possibilités photographiques quant à l'élaboration d'une enquête policière. En apportant des informations que le texte ne donne pas, en soumettant à l'attention et à l'interprétation du lecteur, des indices visuels ; autrement dit en se proposant comme un document de l'enquête, la photographie peut devenir un élément constitutif de l'histoire.

Les propositions de *Bruges-la-Morte* et de *Nadja* ont, à ce sujet, ouvert des pistes qui ont un fort potentiel pour un genre comme le polar : qu'il s'agisse de donner par l'image, une vision subjective des faits, ou bien de décharger le texte, en donnant à voir plutôt qu'à lire. De *Bruges-la-Morte* à *La Folle d'Itteville*, en passant par *Nadja*, chacune de ces expériences photo-littéraires est un jalon de l'histoire commune de la photographie et de la littérature, qui conduit, plus que le roman-photo, à des objets comme ceux de Plissart et Peeters. Les trois ouvrages ont pour particularité de faire coïncider le roman/récit et la photographie dans l'espace du livre, mais aussi de mettre ce système au service du même thème : celui de la folie. La dualité du dispositif semble à même d'incarner les perturbations des personnages. Les écarts entre image et texte renvoient donc à la démesure entre ce qui est, et le ressenti. Plus directement, la photographie peut aussi proposer une

²³⁸ Voir plus loin, partie III,D,3.b., « Le principe d'illusion : La Folle d'Itteville ».

image de la folie, lui donner un corps et un visage. Une problématique de la perception se niche dans le dédoublement des modes d'expression.

4. Les troubles de la perception : un sujet photographique

Malgré des différences évidentes de formes et d'époques, *Bruges-la-Morte*, *Nadja* et *La Folle d'Itteville*, ont en commun d'être des propositions phototextuelles, mais surtout d'aborder, sous un jour romantique, artistique ou policier, le thème de l'aliénation. Définie comme une maladie mentale, une perte de contact avec le réel, ou une altération passagère du jugement, l'aliénation s'établit forcément au regard d'une norme *a priori* fiable : le réel. Elle oppose à ce réel conventionnel une autre perception, fantaisiste, déraisonnable ou délirante. En acceptant le postulat d'une perception normale et la possibilité d'une perception hors-norme du réel, on pose le fait que ce dernier est une affaire de perception : c'est la conception même du réel qui se voit ébranlée.

Chacun des trois dispositifs photolittéraires investit à sa manière, la question de la perception du réel. Pourtant, la photographie n'est, à aucun moment utilisée pour son rapport problématique au réel. De fait, cette problématique s'avère plutôt être celle de la fiction en tant que dispositif proprement littéraire. La photographie n'intervient que pour ancrer l'effet de réel. C'est au titre de cette référence qu'elle se positionne face au texte. Elle illustre une conception conventionnelle et normative du réel : une ville de carte postale, des objets de collection, des faits divers. Au contact de ces illustrations photographiques, le délire de Viane ou la fantaisie malade de Nadja prennent toute leur démesure.

a. Une illustration de la déviance

Le roman *Bruges-la-Morte* questionne notamment cette perception à travers les représentations photographiques et textuelles de la ville. Dans la distance entre ce qui est donné à voir et à lire, dans ce moment où le lecteur est appelé à articuler les deux systèmes, Rodenbach écrit la déviance du personnage. Ce faisant, il rompt avec l'évidence d'une illustration qui coïncide littéralement avec le texte.

Le roman met en parallèle les perceptions du personnage et du lecteur. Le premier voit dans la ville ce que la mélancolie de son caractère l'incline à voir. Le second, censé être plus objectif du fait de sa distance avec les événements, voit la réalité de la ville. Il ne mesure pas l'influence du contexte de réception sur sa lecture des images. Le support photographique l'amène plutôt à se positionner légitimement comme un observateur objectif de cette réalité. L'évolution de la réflexion sur le médium photographique, conduirait le lecteur contemporain à ne plus créditer cette valeur d'objectivité au photographique. Elle le conduirait également à considérer les influences du cadrage et de la construction, sur la conception et la réception de l'image. Les photographies de *Bruges-la-Morte* n'échappent pas à ces considérations rétroactives. Dans leur contexte originel, ces images ne supposent pourtant pas les mêmes réflexions de la part du lecteur/spectateur. Sans le postulat d'une photographie objective du réel, il n'y a pas de mise en évidence possible de la folie de Viane. Cette objectivité est un contrepoint indispensable à la démonstration. Le remettre en cause d'autorité, ne fait que desservir l'histoire.

Face au dispositif texte-image, et aux différences qui émergent de la confrontation des deux médias, le lecteur fait l'expérience du trouble de la perception. À l'instar de *Bruges-la-Morte*, *Nadja* met en scène, grâce au photographique, quelque chose du réel : des personnes, des lieux, des objets existants. Breton se charge de les faire coïncider avec l'idée qu'il en a : une œuvre d'art et ce qu'elle évoque pour lui, un portrait et son lien avec une anecdote. Le tableau d'Uccello²³⁹ se voit ainsi réduit à un détail extrait d'une des six scènes de la composition. Le cadrage photographique laisse voir l'inquiétude de la famille, mais ne permet pas d'établir la raison de celle-ci, à savoir la venue d'hommes en armes : ces derniers restent hors-champ. Il exclut également toute la chronologie de la narration picturale. Le choix de ce cadrage illustre le fonctionnement du regard qui ne perçoit qu'une partie du monde. Il offre également la possibilité au lecteur/spectateur de construire, à partir des seules données extraites, sa propre version des faits.

²³⁹ Paolo UCCELLO, *Miracle de l'hostie profanée ou l'hostie miraculeuse*, 1467-1468 ; Photographie, in André BRETON, *Nadja*, op. cit.

Le surréalisme cherche dans les voies de l'inconscient d'autres modalités de perception. La notion même « d'autres » ne semble une fois encore possible qu'au regard d'un réel-type. Sans ce contact au réel, cette conscience de son inconscience, on bascule de la simple remise en question à une perte de la raison. Si Breton appelle à l'investigation de tous les modes de perception, il prend réellement peur lorsqu'il sent que Nadja perd pied. La perte du sens des réalités de Nadja cesse d'être excitante et créative dès lors qu'elle échappe à tout contrôle. L'intérêt de la démarche est donc dans le va-et-vient entre deux dimensions. Ce mouvement de perception est notamment illustré par une série de portraits de Desnos réalisée par Man Ray²⁴⁰. Le poète est photographié tandis qu'il se réveille d'une séance de sommeil²⁴¹ et qu'il revient à la réalité. La mise en page, à la manière d'une planche contact, reprend plusieurs images²⁴², et semble restituer la chronologie des faits. La démultiplication évoque le réveil et l'articulation du passage d'un état de perception à un autre : de celui de sommeil à celui de veille, de l'inconscience à la conscience.

Cette photographie concentre tout ce qui fait l'ambiguïté de la perception surréaliste, à commencer par une survalorisation du lâcher prise. Au vu d'un monde jugé nocif pour la créativité, tout échappement est salutaire pour les surréalistes ; pour autant, ce monde est indissociable de cette perception. Il en est en quelque sorte le négatif. Le sujet de la photographie (le réveil de Desnos comme retour au réel), la mise en page photographique (plusieurs images qui signalent le temps), mais également le principe même du photographique (le contact avec le réel), signalent cette impossibilité à rompre avec le réel. La déviance, en tant qu'exploration d'un ailleurs, est sous contrôle : celui des amis surréalistes qui orientent les séances de sommeil de Desnos, et celui du réel, qui fait de cette déviance la source d'une création. La forme autobiographique de *Nadja* choisie par Breton entérine ce lien indéfectible avec le réel.

²⁴⁰ Photographie de Man Ray, *idem*, p.34

²⁴¹ Les séances de sommeil étaient des séances au cours desquelles Desnos amorçait, en rêve, certaines créations (poésie, dessin). Il pouvait également être sollicité par ses amis surréalistes : ces derniers posaient des questions auxquelles Desnos, endormi et en état de semi-conscience, répondait.

²⁴² L'édition de 1964, Gallimard, qui présente la succession des images photographiques représentant Desnos, contrairement à celle de La Pléiade (*Les Œuvres complètes*, Tome 1, 1988) qui propose une image unique.

b. Le principe d'illusion : *La Folle d'Itteville*

Le principe de l'illusion, du rapport à un réel falsifié, interprété ou insaisissable, constitue la base de l'enquête menée à Itteville par l'inspecteur G.7. L'ouvrage est une parfaite incarnation de ce principe problématique qui caractérise l'image photographique et la fiction narrative. L'illusion est, avec la maîtrise du temps de la narration, le fondement du suspens dans l'histoire policière : tenir le lecteur dans l'illusion permet d'aménager l'effet de surprise, de créer son étonnement à l'issue de l'enquête. Le doublement avec le photographique semble indiquer le principe d'une réalité/d'un réel dont il faut se méfier : il s'agit de voir au-delà des apparences. Ce que le dispositif texte et photographie nous conduit très précisément à ne pas faire.

Le principal effet d'illusion se joue autour de « la demoiselle blonde ». Elle incarne tous les types de femme : le fantasme de la femme jeune et blonde, le mystère de la belle inconnue, l'exotisme de la femme étrangère, la fragilité de la femme enfant. La belle jeune femme dont on ignore tout dans la région, se révèle être la mystérieuse Wanda, mais aussi la vulnérable Marthe Templier. Au-delà de toutes les projections que « la demoiselle blonde » suscitent et de l'image qu'elle renvoie, se dessine la réalité de sa déficience mentale. Son arriération se dissimule derrière l'apparence de sa beauté. La figure de Wanda/Marthe, incarne ici l'apparence trompeuse de toute chose : la distance entre ce qui est simplement visible et ce qui est, essentiellement. Wanda/Marthe est la folle d'Itteville, en tant que personnage, mais aussi *La Folle d'Itteville*, en tant qu'incarnation du principe d'illusion de ce roman.

Le jeu des apparences se met en place dès l'ouverture du roman, au moment de la reconnaissance du corps de la victime. Au cœur de l'intrigue se trouve en effet une incongruité. Le corps découvert et identifié par le témoin, Tabarot, est celui du Docteur Canut. Or le corps découvert par les enquêteurs n'est pas/plus celui de ce docteur. Malgré les certitudes du témoin principal, on conclut à une erreur d'identification, d'autant plus que le docteur est retrouvé bel et bien vivant, à quelques kilomètres de la scène de crime. On apprendra plus tard que le corps de Boris, poignardé par Wanda, sa sœur, a en fait été substitué à celui du Docteur Canut, qui n'avait été qu'assommé par ce même Boris. La photographie n'apporte, à

ce sujet, aucun élément susceptible d'affirmer ou d'infirmer le témoignage de Tabarot. Elle n'accompagne pas le temps de l'action des personnages, mais le temps de l'enquête. Elle est asservie aux découvertes de l'inspecteur G.7 et au temps du récit. Cette stratégie installe l'objet photographique dans le présent et exclut toute autre circulation dans le temps. À la manière d'un photo-reportage, la photographie semble soutenir l'actualité des faits.

Cette posture photographique ne tient cependant pas tout l'ouvrage. Avec la résolution de l'enquête, et la nécessité de revenir sur les faits, l'illustration photographique opère un retour dans le temps ; elle donne à voir le déroulement des faits qui ont conduit au passage à l'acte, et la scène au moment du crime (Fig.230). Sans ce retour, les images étaient condamnées à ne montrer qu'une scène d'aveux, un peu trop fade pour constituer une fin efficace. Krull propose donc de revenir en arrière ; elle commence par mettre les personnages clés en relation, et en profite pour révéler le visage du défunt Boris. Puis, l'observation factuelle des précédents clichés, cède le pas à l'interprétation ; les dernières photographies mettent particulièrement bien en scène le trouble des protagonistes dans l'instant du crime. Pour cela, la matière photographique a été retravaillée ; à la page 116 (Fig.231), le fond retouché de l'image, semble se dissoudre ; la scène du meurtre n'a plus d'appui, elle apparaît alors comme brouillée et floue. Dans l'image suivante, p.117 (Fig.232), une composition surréaliste renforce ce premier trouble : les figures du Docteur Canut et du gendarme se confondent, ainsi que celles de Wanda et de Boris. Les galons et les rangées de boutons permettent d'identifier la tenue du docteur Canut comme étant celle d'un gendarme. Cette hybridation n'est pas tant celle des personnages que celle des fonctions : le médecin et le gendarme, incarnent une forme d'autorité à laquelle se soumet naturellement une femme aussi fragile que Marthe/Wanda. Un détail vient également perturber la lecture de cette scène : la main sur l'épaule de la jeune femme. Il est impossible de déterminer le propriétaire de cette troisième et curieuse main ; sans doute incarne-t-elle la main possessive de tous les hommes qui se voient en protecteur de Marthe/Wanda.

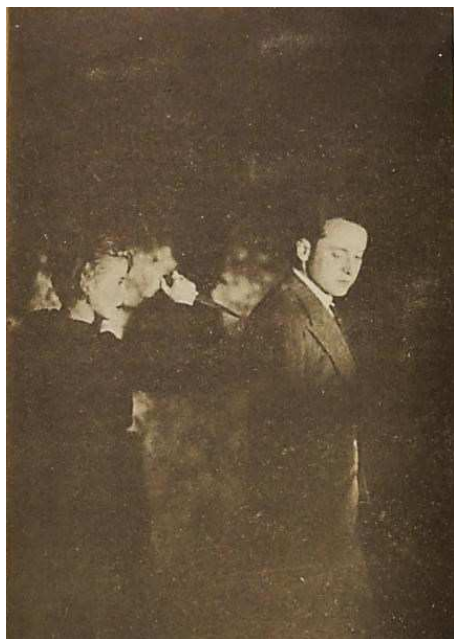


Fig. 230 *La Folle d'Itteville*
p.114

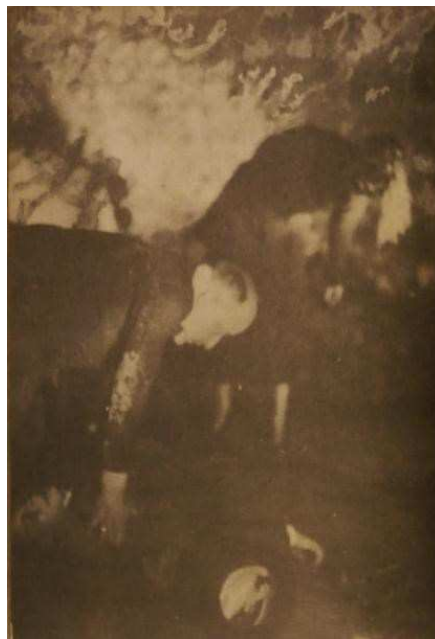


Fig. 231 *La Folle d'Itteville*
p.116



Fig. 232 *La Folle d'Itteville*
p.117



Fig. 233 *La Folle d'Itteville*
p.118

Le dernier point troublant de ce photomontage, est la disparition de la victime : au corps de Boris, est substitué celui de sa sœur. La jeune femme apparaît ainsi à deux endroits sur le cliché : debout, les bras le long du corps, le regard absent, mais aussi étendue, l'air égaré. Le montage condense en une scène et sans distinction de temps, les événements survenus depuis la mort de Boris, jusqu'à l'arrivée des forces de l'ordre. La première impression est que Marthe/Wanda est à la fois la coupable, debout et vivante, et la victime, étendue et morte. Au-delà de l'effet perturbant, la mise en scène suggère l'idée qu'une partie de la jeune femme blonde est morte avec Boris : de fait, c'est une partie de sa vie et de son identité, qui est perdue avec la mort du mystérieux Boris.

En tout état de cause, les informations se superposent et dessinent ici une scène fantasmatique où règne une confusion proche de celle qui asservit l'esprit de la « jeune femme blonde ». Cette avant-dernière photographie est bien une tentative de représenter l'intériorité d'un personnage. Jusque-là, les images n'ont fait qu'effleurer cette figure : elles renvoyaient à sa beauté et illustraient, par là même, la fascination provoquée par son apparition.

J'ai déjà parlé d'envoûtement. Mais un envoûtement étrange.
C'était d'abord la sensation d'un décalage. Dès l'instant où
j'avais vu la jeune fille descendre l'escalier, la notion du réel et
de l'irréel avait fondu²⁴³.

Derrière cette beauté envoûtante apparaît une nature perturbée, que la photographie n'aborde de front qu'à la page 117 (Fig.232). Bien que décrite dans le texte, cette perturbation ne trouve pas de véritable incarnation visuelle avant cette image qui, par-delà la beauté de Marthe/Wanda, dévoile la démesure de son caractère.

À l'instar de *Bruges-la-Morte* ou de *Nadja*, les photographies renvoient ici aussi à la problématique de la perception et plus particulièrement à ses troubles. Au croisement du photographique et de la fiction, ces questions du réel, de l'identité et de l'identification sont essentielles. Avec *La Folle d'Itteville*, Simenon et Krull répondent à une commande : Simenon écrit spécialement cette histoire pour une publication phototextuelle. Elle n'est probablement pas la meilleure de ses fictions,

²⁴³ Propos tenus par le narrateur. Georges SIMENON & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, op. cit, p.56.

mais elle parvient à mettre en scène les thèmes de la perception, de l'apparence et de la reconnaissance. La problématique est traitée en surface par une photographie qui double le texte au lieu de pousser le questionnement. La différence d'histoire entre les deux médias peut expliquer l'absence de concordance. De fait, si depuis le début du XX^{ème}, la littérature a pu entamer un processus de révision de ses rapports au réel, en reconsidérant notamment la figure du narrateur, la photographie ne s'y consacrera qu'à partir des années soixante²⁴⁴.

L'ouvrage de Simenon et de Krull est une commande audacieuse ; elle arrive cependant un peu trop tôt pour être une proposition aussi complète que celles de Plissart et de Peeters qui font de l'identité un sujet central de leurs œuvres. *Fugues* se construit ainsi autour du double-jeu des personnages. *Droit de regards* illustre la confusion des identités. Et *Le Mauvais œil*, construit et déconstruit les identités des personnages. L'œuvre de Simenon et Krull n'est de plus pas destinée au même type de lecteur que les objets de Plissart et Peeters ; il n'est pas question de photographie narrative et de théorie littéraire qui parlent à un public lettré, mais bien d'illustration et d'efficacité narrative à destination d'un public populaire. Reste que la proposition *La Folle d'Itteville* est bien plus annonciatrice du travail photo-littéraire de Plissart et Peeters que du roman-photo à proprement parler. Ce dernier exclut tout principe qui viserait à une remise en cause du fonctionnement du média photographique, littéraire ou photo-littéraire ; le roman-photo met en place un système de code qui lui assure une immuabilité. C'est notamment ce qui le définit en tant que genre.

²⁴⁴ À l'exception de photographe comme Claude Cahun, dont il faut bien dire que le travail restera confidentiel jusqu'à sa redécouverte à la fin du XX^{ème} siècle.



Chapitre IV

POUR UN NOUVEAU-ROMAN-PHOTO ?
UN OBJET POPULAIRE À LA LUMIÈRE DU NOUVEAU ROMAN



IV. POUR UN NOUVEAU-ROMAN-PHOTO

UN OBJET POPULAIRE À LA LUMIÈRE DU NOUVEAU ROMAN

A l'opposé de ce qu'affirment Plissart et Peeters, l'étude menée sur leurs objets, conduit à établir que ces derniers ne sont à proprement parler, pas des romans-photos. Les auteurs tiennent pourtant à cette caractérisation de roman-photo. Elle n'est, de toute évidence, pas connotée positivement, mais le binôme s'en saisit et la revendique dans une démarche visant à révolutionner le genre. Il s'agit de sortir ce dernier de ses propres contraintes. Plissart et Peeters sont persuadés des qualités de l'objet photoromanesque, et encore plus de son potentiel narratif. Ils croient en outre trouver dans le roman-photo le moyen de concilier la littérature et la photographie, et, ce faisant, de proposer d'autres approches narratives. Ce postulat les met d'emblée en délicatesse avec un genre extrêmement défini. De fait, ils ne jouent pas la partition du genre photo-romanesque et bouleversent trop en profondeur les règles pour que l'on puisse leur reconnaître cette dénomination. Tour à tour, ils évacuent la dimension illustrative de l'image, refondent les règles romanesques, évincent le texte, en se débarrassant au passage des phylactères, et réinventent le support. Partant, la forme de ces propositions, semble devoir aller chercher une filiation dans une histoire plus large de la photographie et de ses relations avec la littérature. Ils créent de la sorte, des objets qui leurs sont propres. À l'instar de Rodenbach, Breton ou Simenon, ils créent des objets inclassables, et nourris de toutes les influences possibles. L'histoire aidant, ces influences se sont multipliées ; il n'est plus tant question de symbolisme et de surréalisme (quoique), de la révolution des formats photo-illustrés et du photojournalisme.

Le travail de Plissart et Peeters se situe à la croisée de tous ces chemins narratifs, à une heure où les pratiques artistiques se sont vues largement bouleversées par les remises en questions des années cinquante et soixante : récit photographique, roman photographique, roman-photo, photographie narrative, bande dessinée, cinéma, et littérature. Ainsi, ils sont nourris des littératures de Robbe-Grillet, Simon, ou Borges, des travaux photographiques de Duane Michals, du cinéma d'Hitchcock ou de Chris Marker, et de bande dessinée, en particulier le

travail de Martin Vaughn-James. Étonnamment, ces influences conduisent le binôme vers le roman-photo, un genre en apparence hermétique aux innovations de ce type. Les deux auteurs mettent en liaison des pratiques qui sont autant à la marge des genres légitimés, qu'à la marge des genres populaires. Elles ont toutes en commun d'être, ou d'avoir été, à divers degrés, déconsidérées. Cette position s'avère d'emblée, difficile à tenir.

A. ROMAN-PHOTO ET NOUVEAU ROMAN : À LA CROISÉE DES GENRES

On a pu évoquer précédemment, le peu de considération dont les genres populaires, comme la bande dessinée ou le roman-photo, ont pu, malgré leur succès, faire ou font encore, l'objet. Cela n'empêche pas Plissart et Peeters de convoquer l'influence de la première, et de s'apparenter au second. En ce qui concerne les influences de la littérature ou de la photographie, des références jugées plus nobles, ils se réfèrent là encore, à des objets hors norme, ou en rupture. De fait, l'influence littéraire revendiquée n'est pas celle de la littérature classique et du roman traditionnel, mais celle de la littérature à contrainte et du Nouveau Roman. L'inspiration photographique, pour sa part, vient des applications du *Narrative art* et de la photographie narrative, bien plus que de la photographie de l'instant décisif. En définitive, il semble que les références des deux auteurs, se nichent dans les propositions narratives les moins conventionnelles. Qu'elles soient populaires ou élitaires, ces dernières questionnent toutes le réalisme et les principes de la narration.

1. Illustration d'un hiatus culturel

a. Deux formes de culture

Si le roman-photo et le Nouveau Roman cohabitent dans les décennies cinquante et soixante, cette cohabitation s'avère, en son temps, totalement infructueuse. Alors qu'elles appartiennent toutes deux au genre narratif, on peut s'interroger sur le fait que les applications photoromanesque et néo-romanesque, restent hermétiques l'une à l'autre. L'une est populaire et largement diffusée,

l'autre est beaucoup plus circonscrite. De cet état de fait, on peut déduire qu'il est peu probable que l'ensemble des lecteurs de roman-photo connaisse le Nouveau Roman ; au vu de la popularité du genre, il est, en revanche, fort improbable que les lecteurs du Nouveau Roman ne connaissent pas le roman-photo. Partant, et au-delà des lectorats différenciés, on ne peut raisonnablement pas revendiquer l'argument d'une totale imperméabilité entre les deux champs. Néanmoins, la rencontre n'a pas lieu. Il semble en fait que s'illustrent deux conceptions inconciliables de la culture. Le roman-photo populaire est conçu comme culturel, dans la mesure où il est un phénomène de société, qu'il relève d'une activité de masse, et qu'il est fondé sur des valeurs et des pratiques caractérisées ; reste que cette qualification ne lui reconnaît pas de valeur artistique. Le Nouveau Roman illustre quant à lui, une définition de la culture comme proposition supérieure ; d'objet élitaire, parce qu'il touche un public éclairé, il devient parfois objet élitiste, en étant produit à la seule intention de ce public. Une telle classification et le jugement qui s'en suit, maintient définitivement les deux partis à distance.

Cette opposition n'est pas le fait d'une différence d'états, mais relève plutôt d'une répartition stricte qui stigmatise les projets ; à ce point que le roman-photo ne peut pas être autre chose qu'un symptôme culturel, un outil sociologique ou un document historique. Le Nouveau Roman est de son côté, si supérieurement qualifié qu'il ne parviendra jamais véritablement à rencontrer le grand public. À travers ces deux formats culturels, ce sont également une forme de culture dominée et une autre dominante, qui se dessinent. En tant que tel, le genre dominé est incité à fonctionner suivant les règles du genre dominant. Le rapport de contrainte se manifeste en deux temps ; il est dans l'ascendant que tente d'exercer une certaine autorité intellectuelle, en vue de relever le niveau : on a pu évoquer précédemment, certaines tentatives pédagogiques qui trouvent dans la pratique du roman-photo un outil d'apprentissage ; il est encore dans des lignes éditoriales qui cherchent à faire du roman-photo, un vecteur de diffusion de la littérature. Cette vocation à initier le lecteur de roman-photo à la culture littéraire, est un aspect essentiel de la domination exercée sur le genre

Le roman-photo appartient à la sphère des cultures dominées ; en tant que tel, il doit composer avec les règles qui lui sont imposées ; il n'est donc pas en

mesure d'intégrer des propositions qui, à l'instar du Nouveau Roman, bouleversent non seulement les règles de référence, mais le font de manière contestataire. La nature séditeuse du Nouveau Roman lui vaut de n'être pas identifié comme une référence officielle de littérature: son intégration en tant que modèle, est dès lors exclue. Le roman-photo s'inspire en outre des expressions les plus conventionnelles du roman ; autrement dit, toutes les formes contre lesquelles se dresse le Nouveau Roman.

b. Deux visions du plaisir en lecture : roman-photo et Nouveau Roman

Le rapport de domination n'a pas tant d'influence sur les adaptations photoromanesques d'œuvres littéraires, que sur la volonté de faire de la lecture une pratique liée au plaisir. La lecture du roman-photo doit susciter le même plaisir que celle du roman. À ce stade de compatibilité avec la littérature, la rupture avec le Nouveau Roman est définitivement consommée. En effet, tandis que le roman-photo vise avant tout un plaisir lié au délassement, le Nouveau Roman élève la lecture au rang de discipline intellectuelle. Les objectifs divergent, si bien que les mises en œuvre suivent la même trajectoire. Proposant un décryptage des couvertures de *Nous Deux*, Sylvette Giet¹ s'intéresse précisément au message que celles-ci véhiculent à propos des modalités de lectures :

Dès lors que l'acte de lecture est représenté, comment est-il figuré? Un monde sensible propre à la lecture s'y dessine, celui de la détente: sièges moelleux, fourrures et feu de cheminée, ou herbe tendre, chaise longue et plein air [...] Toute lecture est ici occupation des temps creux, temps de loisir et de réparation. Y compris, on l'a vu, celui de la cantine! (c'est exactement en ces termes que les lecteurs décrivent leur propre consommation de presse du cœur).

[...] la lecture qui se propose ici en modèle est à bien des égards aux antipodes de la lecture lettrée: activité pratique ou surtout de loisir, [...] activité toujours susceptible d'être interrompue, et qui n'apparaît légitime que si elle est partagée, et liée aux rapports amoureux et au désir d'évasion, elle relève par essence du divertissement, du plaisir².

¹ Sylvette GIET, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de *Nous Deux* », *op. cit.*, non-paginé.

² *Idem.*

Cette proposition d'une lecture relevant de l'échange au sein du couple, est assez propre à *Nous Deux*, et concerne surtout les publications des années cinquante à quatre-vingt³. En revanche la vocation à détendre le lecteur, peut être généralisée à l'ensemble de la production photoromanesque. L'acte de lire plus que le sujet même de la lecture, génère du plaisir. À l'opposé, le Nouveau Roman s'attache à faire de la littérature une discipline : la lecture est un moyen d'accéder au plaisir de la littérature mais pas une fin en soi. C'est en temps qu'exercice intellectuel qu'elle prend son sens. Le Nouveau Roman se distingue ainsi, et sans grande surprise, du roman-photo ; mais il rompt également avec la grande tradition d'un roman, entendu comme source d'évasion. Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du soupçon*⁴, résume en quelques lignes, les nouvelles exigences du roman vis-à-vis du lecteur :

Le lecteur, au lieu de demander au roman ce que tout bon roman lui a le plus souvent refusé, d'être un délassément facile, peut satisfaire au cinéma, sans effort et sans perte de temps inutile, son goût des personnages « vivants » et des histoires⁵.

c. Deux types de narration

Dans les années cinquante et soixante, le roman-photo est un genre trop dénigré pour qu'on le pose comme objet théorique ; sa dimension commerciale empêche de surcroît, qu'on s'interroge sur d'autres modalités de fonctionnement. Il ne semble pas en mesure d'entrer en contact avec le Nouveau Roman.

1) Le roman-photo : une narration codifiée

Par-delà ces spécificités, que seule une étude en profondeur fait apparaître, le roman-photo reste principalement identifiable par la mise en page des images photographiques et des phylactères. Une histoire construite dans la succession des vignettes et des planches, et des personnages qui parlent par l'entremise de bulles : cela suffit à établir, pour n'importe quel lecteur, qu'il s'agit d'un roman-photo.

³ Dans sa forme actuelle, l'hebdomadaire se présente plus précisément comme une revue à destination des femmes.

⁴ Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon, essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

⁵ *Idem*, p.77.

Le roman-photo est un genre qui appartient à son public. Sa qualité principale est d'être identifiable et constant. Comme on a pu l'exposer dans une première partie, la mise en œuvre du roman-photo est très contrainte. Le support impose tout d'abord une mise en forme à l'histoire : le déroulement de l'histoire et la mise en œuvre des rebondissements, sont conditionnés par un certain nombre de pages, et une publication sur plusieurs numéros. Ce format de diffusion nécessite que les parties soient équilibrées : elles possèdent donc toutes la même structure. De même, une histoire photoromanesque doit respecter des typologies de personnages. Gentils ou méchants, ceux-ci devront être clairement définis : dès la première apparition, le lecteur doit pouvoir définir la catégorie à laquelle le personnage appartient. Par conséquent, le roman-photo est conçu comme un agglomérat d'éléments préexistants ; les teneurs variables de ces éléments, permettent de diversifier les propositions. Dès lors qu'une majorité des règles est respectée, il est même possible de faire entrer dans le jeu, des nouveautés. Cette possibilité, aussi fine soit-elle, offre au roman-photo, une perspective de renouvellement. Les romans-photos ont ainsi pu intégrer, au fil des années, des nouveautés. À terme, ces petites modifications ont constituées une charte photoromanesque plus riche et plus souple ; elles donnent des productions qui, quoiqu'elles paraissent inchangées, sont, au regard des premiers romans-photos de la fin des années 50, foncièrement différentes. Ces évolutions ne portent cependant que sur les éléments de l'histoire et la psychologie des personnages ; sur les plans formels et structurels, le roman-photo reste constant. De leur côté, Plissart et Peeters explorent le dispositif photoromanesque sous toutes ses coutures et proposent des objets qui n'ont plus grand-chose à voir avec leurs aînés, mais s'inscrivent dans une conception néo-romanesque du renouvellement.

2) Le Nouveau Roman : une narration problématisée

Ce qui caractérise avant tout le Nouveau Roman, c'est un refus de suivre les règles du roman. Cela ne signifie pas pour autant que les auteurs aient pu jouer leur partie en toute liberté : interroger la règle, s'opposer à elle, devient la règle. À l'origine de cette démarche, se trouve la volonté de mettre en cause les figures

imposées de la narration, et surtout la relation de cette dernière avec le réalisme. Ce parti-pris justifie que les nouveaux romanciers aient investigué d'autres formes de narration particulièrement en prise avec le réel, à commencer par le cinéma. L'écriture de scénarios et la réalisation de films, permet à des romanciers comme Duras ou Robbe-Grillet, d'expérimenter d'autres systèmes pour tenter de dépasser les modes réalistes de restitution de l'histoire. La volonté de coller aux faits ne passe plus par un pouvoir conféré au narrateur, pas plus que par un ordonnancement chronologique ; elle s'incarne dans la confrontation des perceptions des personnages. Le réalisme n'est plus celui de l'ordre mais celui de la pensée. *L'Année dernière à Marienbad*, le film de Resnais et Robbe-Grillet, est précisément construit sur ce mode : un homme et une femme sans nom, mettent en relation leurs souvenirs. Selon lui : ils se sont aimés l'année précédente. Selon elle : c'est impossible. L'histoire se construit alors dans la confrontation des versions, dans la superposition des faits et des fantasmes. Ce qui appartient à la mémoire n'est pas toujours différenciable de ce qui appartient au présent : les deux sont liés et se nourrissent.

En quête d'un renouveau des projets narratifs, certains auteurs du Nouveau Roman, ont aussi pu afficher un certain goût pour les formes paralittéraires, voire même l'expérimenter dans certains de leurs écrits ; on pense à des ouvrages comme *Les Gommages*⁶ ou *Le Voyeur*⁷ de Robbe-Grillet, qui empruntent des éléments au roman policier. Cette référence au genre du polar donne l'occasion à l'auteur, d'amener son lecteur à questionner le texte, à mener l'enquête. En étant très attentif aux informations distillées par le roman, ce lecteur est censé prendre de l'avance sur le narrateur ; il se trouve dans une position de force assez nouvelle : il n'est pas dominé par le texte, il est actif. Encore faut-il qu'il parvienne à dépasser ses habitudes de lecture, et qu'il n'attende pas une solution dans les dernières pages. Ce sont exactement ces modalités que l'on retrouve dans le roman de Peeters, *La Bibliothèque de Villers*, mais aussi dans les romans-photos *Droit de regards* ou *Le Mauvais œil*. Ce type de fonctionnement est pourtant assez éloigné de celui, très contraint, du roman-photo traditionnel.

⁶ Alain ROBBE-GRILLET, *Les Gommages*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

⁷ Alain ROBBE-GRILLET, *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

d. Raconter des histoires : critique et persistance d'un art

Les différences de fonctionnement et de modalité entre le roman moderne et le roman-photo, illustrent encore une divergence quant à la finalité de la narration. Tandis que le premier met ouvertement en question l'art de raconter, le second produit en masse des histoires. Les pratiques narratives s'opposent donc suivant deux catégories ; l'une, post-moderne, déconstruit le modèle du réalisme et de l'« illusion référentielle⁸ », et s'attache à produire de nouvelles formes ; l'autre, traditionnelle, reste sur les rails, et privilégie l'accès à l'histoire.

1) Littérature et déclin narratif

Le Nouveau Roman, dans la lignée de Proust, Joyce ou Faulkner, mais aussi d'autres projets artistiques, s'inscrivent dans un contexte qu'Anne Mœglin-Delcroix qualifie de « déclin narratif⁹ ». La peinture et la littérature dès le début du 20^e siècle, mais aussi le cinéma de la Nouvelle vague, la musique contemporaine, la danse contemporaine, toutes les avant-gardes coupent les liens avec ce qui a pourtant été longtemps une caractéristique essentielle de l'art : raconter des histoires. Chacune de ces disciplines développe des recherches et des propositions formalistes, interroge les dispositifs de représentation, questionne le temps, le rythme, la perception.

La musique répétitive remplace le développement par l'insistance, des chorégraphes comme Merce Cunningham suppriment l'élément narratif de la danse, et il y a bien longtemps que la peinture a pris congé de l'histoire ou de l'anecdote. En philosophie, l'on assiste parallèlement à ce que Lyotard a significativement appelé « déclin des récits » qui signe l'effondrement des systèmes spéculatifs et des visions du monde¹⁰

Mœglin-Delcroix place ces pratiques artistiques sous l'influence d'une littérature en quête de littérarité et déconnectée des contingences de l'histoire ;

⁸ Roland BARTHES, « L'Effet de Réel », in *Communications*, n°11, 1968, p.88.

⁹ Anne MœGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960/1980*, Paris, Jean-Michel Place & Bibliothèque Nationale de France, 1997.

¹⁰ *Idem*, p.271.

elle évoque pour cela le contexte d'une « crise du récit dans la littérature¹¹ » des années cinquante et soixante. Pour cela, elle s'appuie en partie, sur une réflexion engagée, dès 1936, par Walter Benjamin¹², et relative à la prédominance de la narration romanesque. Ce dernier s'interroge plus spécifiquement sur les pratiques de l'oralité, et affirme qu'avec le succès du livre, s'annonce la perte de l'art de raconter :

L'art de narrer touche à sa fin. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens capables de raconter quelque chose dans le vrai sens du mot. De là un embarras général lorsque, au cours d'une soirée, quelqu'un suggère qu'on se raconte des histoires. On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut : la faculté d'échanger nos expériences¹³.

Mœglin-Delcroix étend donc l'annonce de Benjamin à l'ensemble des pratiques narratives, à conditions qu'elles soient artistiques. Elle met ainsi en lumière la production particulière des livres d'artistes : *Dark Shadow* de Gilbert et George¹⁴, *Les Livres de Gandelu* de Jochen Gerz¹⁵, ou *Le Décor* de Jean Le Gac¹⁶, pour ne citer que quelques-uns des ouvrages mettant en perspective, voir en cause, le récit en image.

À l'opposé de ces objets exceptionnels, il existe cependant des objets qui ne s'inscrivent pas en rupture, et qui, loin de rejeter l'histoire comme objectif de la narration, travaillent plutôt à son ancrage. Les propositions narratives à destination des masses populaires paraissent en effet moins sujettes à cette « crise du récit ». Elles constituent même une sorte de valeur refuge pour une population encore très attachées aux modes de représentations figuratives, au fait qu'on lui raconte des histoires et que ces dernières paraissent vraies.

¹¹ / Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit.

¹² Walter BENJAMIN, *Le Narrateur*, in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 (réédition de l'article publié pour la première fois en 1936).

¹³ Walter BENJAMIN, *Le Narrateur*, p.205-206.

¹⁴ GILBERT & GEORGE, *Dark Shadow*, Londres, Nigel Greenwood, 1976 (2000 exemplaires, 19,5 x 13,5 cm).

¹⁵ Jochen GERZ, *Les Livres de Gandelu*, Liège, Yellow Now, 1976 (10 exemplaires de têtes avec un livre en marbre blanc, 20 x 14 cm).

¹⁶ Jean LE GAC, *Le Décor*, Paris, Multiplica, 1972 (500 exemplaires, 13,5 x 21 cm).

2) Le Roman-photo et l'héritage de l'oralité

Par un phénomène de vase communicant, il semble que le récit réaliste, dont la nouvelle littérature cherche à se décharger, trouve dans la presse illustrée et dans le roman-photo, un espace à sa mesure. Tandis que « l'effet de réel » est passé au crible dans la littérature et les arts des années cinquante et soixante, les illustrés utilisent l'image photographique pour s'ancrer un peu plus dans le réel. Le détail, propre à la narration réaliste, est pris en charge par l'image : l'image photographique se substitue à la description. La synthèse de l'image se substitue à la succession des mots. La force du référent photographique limite l'accès au signifié, et créer un « effet de réel¹⁷ » propice à l'histoire. En cela, on peut dire que le roman-photo s'inscrit dans la filiation de pratiques issues de l'oralité. Il endosse certains des codes de la narration orale, à commencer par le format donné à l'écriture qui indique une persistance de la parole : la superposition du phylactère et de l'image photographie restitue la parole dans l'instant, et induit un présent perpétuel. Ce n'est pas à ce seul titre que le roman-photo peut être inscrit dans la lignée des narrations orales ; ce sont aussi des emprunts au conte, qui le lie aux genres oraux. En dépit de sa forme imprimée et de son support papier, il présente effectivement certaines similitudes avec ledit genre, tel que le définit Benjamin dans *Le Narrateur*¹⁸.

Si l'on s'en remet au dictionnaire¹⁹, la contradiction des définitions du terme *conte* apparaît distinctement ; en effet, il s'agit tout autant de l'« action de rapporter à quelqu'un un fait réel²⁰ », qu'un « récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant ». Quant à l'usage courant, il fait correspondre les notions de conte et de merveilleux. La volonté de préserver cet art de la parole a entraîné un vaste chantier de transcription par écrit, et par là même, la fréquente impossibilité de différencier le conte en tant que mode de transmission orale, du conte comme projet d'écriture littéraire. Le conte désigne surtout un moyen de

¹⁷ Roland BARTHES, « Littérature objective », in *Critiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1954 (Reproduit dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.32-43).

¹⁸ Certaines traductions de l'article de Benjamin, dont celle utilisée présentement, propose le terme de narrateur plutôt que celui de conteur : plus généraliste, il pose néanmoins d'autres problèmes d'interprétation, du fait notamment de son assimilation à la narratologie.

¹⁹ Définitions extraites du *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

²⁰ Dans l'expression « faire le conte de ».

transmission de la culture, des expériences ou des savoirs pratiques, qui s'appuie sur des combinaisons imaginaires : une fiction réaliste.

Dans sa définition, Benjamin insiste particulièrement sur les liens que le conte tisse avec le réel dans ce qu'il a de plus pragmatique :

La tendance à s'orienter vers la vie pratique paraît essentielle chez nombre de narrateurs nés. Cette tendance, nous la voyons par exemple, chez Gotthelf²¹ qui donnait à ses paysans des conseils d'économie rurale, nous la trouvons chez Nodier²² qui traite des dangers de l'éclairage au gaz, et chez Hebel²³ qui glisse dans son écrin naturel de menus enseignements de sciences naturelles à l'usage de ses lecteurs. Tout cela fait ressortir ce qu'il en est de toute vraie narration²⁴.

Il s'agit d'informer, d'initier ou de mettre en garde, et finalement d'illustrer une forme de moralité.

Pour qu'on nous le donne, ce conseil, il faut donc que nous commençons par *nous raconter*. Et cela sans tenir compte du fait qu'un homme ne profitera d'un conseil qu'en tant qu'il trouvera les mots pour rendre son cas. Le conseil tissé dans l'étoffe d'une vie devient sagesse²⁵.

Ce qui définit ici le conte se trouve pareillement inscrit dans la trame du roman-photo. Le format n'est plus celui d'un narrateur qui s'adresse à son public, et transmet sa propre expérience ; le roman-photo est un objet industriel, de masse, et ne relève à ce titre pas d'une communication de proximité et d'un échange physique. Il conserve en revanche, cette même volonté d'illustrer les problématiques, certes très circonscrites mais néanmoins universelles, de la relation amoureuse. Par le jeu de la réitération de forme et de fonds, il construit une forme de moralité dont il ne s'agit pas de juger la teneur : cette moralité trouve non seulement un écho chez les lecteurs, mais elle est aussi un moyen de les mettre en lien.

²¹ Jeremias GOTTHELF, écrivain suisse de la première moitié du 19^e siècle (1797-1854), il est l'auteur de romans qui malgré leur ancrage provincial et rural, développent des thèmes universels.

²² Charles NODIER (1780-1844).

²³ Johan Peter HEBEL, (1760-1826), écrivain allemand, auteur de contes moraux.

²⁴ Walter BENJAMIN, *Le Narrateur*, in *Écrits français*, op. cit., p.212.

²⁵ *Ibidem*.

2. De la possibilité d'une rencontre : les objets de Plissart et Peeters

La concordance des temps qui existe entre le Nouveau Roman et le roman-photo, n'a pas eu d'incidence sur leurs applications respectives. Les problématiques qui les mobilisent, mais également les origines qui les définissent, sont trop éloignées pour que les démarches trouvent un terrain commun. On peut alors s'interroger sur le statut d'un objet qui se réclamerait autant de l'un que de l'autre, de même que sur la voie qui a mené ses auteurs à une telle combinaison.

a. Pour un mélange des genres

Le mélange des genres est un principe qui loin de faire peur à Plissart et Peeters, se placerait plutôt au cœur de leur production. La constance que les auteurs mettent à faire se rencontrer les genres et leurs pratiques, est à l'origine de leur collaboration. La conjonction de la photographie et de la littérature, sous l'appellation revendiquée de roman-photo, illustre une volonté d'explorer de nouveaux terrains. Cette volonté s'inscrit également dans le travail qu'ils ont pu mener chacun de leur côté : un travail de photographe autour de la fiction ou de l'architecture, de vidéaste, et de documentariste pour Plissart, et un travail d'auteur, qu'il s'agisse de littérature, de scénario de bandes dessinées, d'essais sur la bande dessinée et le cinéma, de biographies, ou de films. Derrière cette appétit et cette curiosité, se dessine une volonté de décroquer, de faire se rencontrer des propositions qui ne font pas toujours l'unanimité : les unes, dénigrées par ce qu'elles sont populaires, les autres, condamnées parce qu'elles sont élitistes. Leur travail autour du roman-photo se fonde tout d'abord sur le constat d'une disparité culturelle. Peeters écrit ainsi :

Avec un curieux militantisme, je m'efforçais de montrer qu'il existait de véritables ponts entre certaines œuvres populaires, assez largement méprisées, et certains textes de la modernité, relevant de la « culture haute²⁶ ».

La mise en relation des deux pôles culturels ne s'appuie pas sur un principe d'univocité. La « culture haute » et les œuvres populaires interagissent : la première n'est pas utilisée pour donner une valeur aux secondes. De l'intention à la

²⁶ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, op. cit., p.20.

réalisation, on est cependant forcé de constater que l'équilibre entre les deux pendants n'est pas aussi parfait que prévu. L'introduction du Nouveau Roman à imprimer sa marque au roman-photo. La réciproque n'a assurément pas imposé la même trace au Nouveau Roman. Reste qu'un pont entre un genre populaire et un autre plus savant, est établi. Après environ vingt années d'existence en parallèle, et une distance entre les genres qui paraissait aussi naturelle qu'irréductible, cela devient possible. L'engouement et l'envie d'en découdre de Plissart et Peeters, y sont pour beaucoup ; le contexte n'est pas non plus étranger à l'affaire.

Les expérimentations néo-photoromanesques de Plissart et Peeters s'inscrivent en effet dans le contexte particulier d'une fin d'époque. La fin du Nouveau Roman, la fin de la revue *Minuit* (1982), de la revue *Tel Quel* (1982), la disparition de figures tutélaires : Roland Barthes (1980), Jacques Lacan (1981), Michel Foucault (1984), marquent l'arrêt d'une époque, la fin du règne de la pensée structuraliste, et nourrissent l'envie de faire le point. Sans doute, le sentiment d'une modernité en fin de cycle, celui du structuralisme, du Nouveau Roman, conduit-il à provoquer un ultime soubresaut, à trouver une preuve de l'influence persistante de ces mouvements. En faisant entrer le Nouveau Roman dans le roman-photo, Plissart et Peeters lui donnent un nouvel espace d'expression, et après le *Nouveau Nouveau Roman*, et *Tel quel*, une dernière existence.

Lorsqu'il évoque sa formation, ses influences, Peeters ne manque jamais d'affirmer le rôle fondamental de cette modernité, et cela « quelles que soient les fluctuations de la mode²⁷ » : sa rencontre avec Lindon, son entrée aux éditions de Minuit, les séminaires de Lacan, de Derrida, ou de Barthes qui accueille avec enthousiasme le sujet de recherche du jeune étudiant²⁸. Dans le cas de Plissart, l'influence de cette modernité n'est pas aussi frontale ; elle passe en partie par Peeters, mais aussi et surtout, par le biais d'œuvres photographiques, cinématographiques, plastiques ou graphiques qui ont cherché à transcrire cette modernité. À titre d'exemple, le travail de Michals est particulièrement marqué par

²⁷ Dialogue entre Benoît Peeters et Michel Gauthier (critique d'art, conservateur au Musée national d'art moderne), dans le cadre des conférences *Benoît Peeters, un itinéraire*, Paris, Centre Pompidou, 19 octobre 2011.

²⁸ Il s'agit d'une lecture, que Peeters qualifie lui-même de « moderne », de la bande dessinée *Les Bijoux de la Castafiore* d'Hergé. Travail de recherche sous la direction de Roland BARTHES, à l'École Pratique des Hautes Études, Paris.

les problématiques de la narration, de la représentation ; il s'inscrit dans le mouvement de cette pensée moderne et, en conséquence, attire très tôt l'attention de la jeune photographie. Plissart et Peeters vont ainsi s'inspirer et convoquer un certain nombre de références déjà fortement marquées par cette modernité qu'illustre le Nouveau Roman.

b. L'école du Nouveau Roman

Plissart et Peeters se reconnaissent dans le Nouveau Roman. Ils partagent notamment avec cette mouvance littéraire, la volonté de questionner la forme, le réalisme et les principes de la narration, et un certain goût pour la mise en cause des modèles. C'est à cette condition que leur rencontre artistique est possible, et fructueuse. Le principe de transgression ne suffit cependant pas à justifier un rapprochement. La relation qui existe entre leurs objets et le Nouveau Roman, n'est pas le fait d'une seule communauté d'objectifs ; elle doit beaucoup au travail et aux rencontres des auteurs, et plus particulièrement de Peeters. Ce dernier est effectivement plongé très tôt dans le bain des expérimentations du Nouveau Roman.

Il a seize ans à peine quand il découvre le premier numéro de la revue *Minuit*, paru

en novembre 1972. De son propre aveu²⁹, il reconnaît ne pas avoir très bien saisi un contenu qui passe de Beckett à Robbe-Grillet, en passant par Pinget et Bourdieu. Il pressent néanmoins la teneur de ce que s'y trame. De fait, la revue va constituer, pendant dix années, un laboratoire d'expérimentations littéraires, placée successivement sous la houlette de Jérôme Lindon jusqu'en 1976, sous celle de Tony Duvert jusqu'en 1980, puis de Mathieu Lindon jusqu'à la disparition de la revue en 1982.

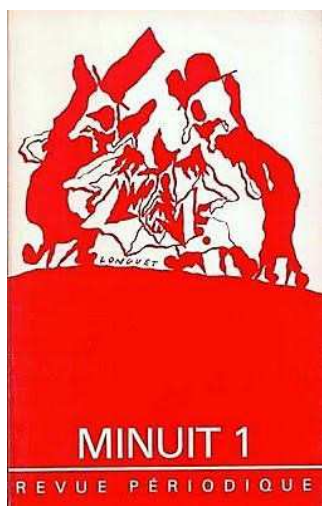


Fig. 234 Minuit
Couverture du premier numéro,
1972

²⁹ Dialogue entre Benoît Peeters et Michel Gauthier, *op. cit.*

En achetant le numéro un et en ne le comprenant pas forcément, je n'imaginais pas que je publierais trois ans plus tard mon premier texte et que ce sera un lieu important pour moi³⁰ ».

Peeters publie en effet *PUISSANCES... « ça pastiche »...*, un texte d'une dizaine de pages, dans ladite revue en 1975³¹. Puis en 1976, suivra la parution de son premier roman *Omnibus*³². Les deux écrits portent les marques d'une modernité, celle du Nouveau Roman mais aussi des littératures à contrainte (OuLiPo).

Puissances se présente comme l'illustration du principe de déconstruction en littérature. Partant de l'économie de ponctuation développée par Simon, il pousse le procédé jusqu'à la disparition de toute ponctuation. Partant de la chronologie narrative déconstruite, généralisée dans le Nouveau Roman, il produit un système en boucle : les dernières lignes du texte, sans point final, se connectent, suivant un mouvement naturel, aux premières lignes. Il met également en abyme sa démarche d'auteur : en se présentant tour à tour comme un auteur, celui qui écrit ledit texte, un lecteur de ce même texte, et un auteur lu et jugé par un autre lecteur. Ce faisant, il interroge ouvertement le lecteur sur son propre rapport à l'histoire, à la fiction, et, finalement, à la littérature. Au détour d'une ironie un peu crue, Il rend enfin hommage à une mouvance et à des figures initiatrices.

Il fallait que cela se fit on ne pouvait en rester éternellement à ces masturbations de langages à ces jeux de mots croisés il y avait une limite ils ont voulu la dépasser violer les lois pour en introduire de nouvelles tant pis pour eux il ne faut rien regretter et surtout voir qui est le responsable eux bien sûr je ne vous le fais pas dire la réaction a suivi tout naturellement d'ailleurs je l'avais toujours pensé nouveau nouveau ils n'avaient que ça à la bouche³³ [...]

D'autres ouvrages qui, à la première lecture, peuvent paraître assez éloignés des questionnements du Nouveau Roman, se révèlent finalement très influencés par le Nouveau Roman. Le court roman de Peeters *La Bibliothèque de Villers*, paru

³⁰ Dialogue entre Benoît Peeters et Michel Gauthier, *op. cit.*

³¹ Benoît PEETERS, « PUISSANCES... ça pastiche... », in *Minuit*, n° 15, 1975. On peut également trouver le texte de Peeters dans l'ouvrage de Baetens, *Le Réseau Peeters*.

³² Benoît PEETERS, *Omnibus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976. L'ouvrage a fait l'objet d'une réédition par Les Impressions Nouvelles, en 2001.

³³ Benoît PEETERS, « PUISSANCES... ça pastiche... », *op. cit.*, p.2-3.

en 1980, comporte ainsi certains traits communs avec le roman de Claude Ollier, *La Mise en scène*³⁴. Peeters fait en effet référence à la construction géométrique et cartographiée du roman d'Ollier, pour mettre en lien les scènes de crime. Il conduit même le jeu des références, jusqu'à donner à l'un de ses personnages le nom d'un des personnages du roman d'Ollier : Lessing. Ce rapport d'influence qui se dessine au fil des lectures du romancier, s'affirme au fil de ses rencontres avec les auteurs du Nouveau Roman.

Appendice important de la création littéraire néo-romanesque, la revue *Minuit* est un trait d'union important entre Peeters et le Nouveau roman ; elle est le lieu de rencontres qui vont marquer son parcours, et par extension celui de Plissart. Il y fait, entre autres, la connaissance de Martin Vaughn-James. Celui qui est surtout connu pour être l'auteur de *La Cage*³⁵, un objet qui fait date dans l'histoire du roman graphique, a aussi œuvré pour la revue *Minuit* en tant qu'illustrateur des textes de Beckett ou Pinget, et en tant qu'auteur de séquences graphiques. Dans un dernier hommage qu'il lui rend en 2009³⁶, Peeters évoque l'admiration qu'il a pour le dessinateur/peintre :

Longtemps, il ne fut pour moi que l'auteur d'extraordinaires séquences graphiques dans la revue *Minuit*. Ce devait être vers 1973, vous voyez ça d'ici. Dans *Minuit*, il y avait Beckett et Claude Simon, Robbe-Grillet et Deleuze et Guattari. [...]

Dans *Minuit*, Martin apparut dès le numéro 2, avec « Le chien », et il devint bien vite indissociable de la revue. Il était le Nouveau Roman par l'image. Pas son illustrateur, mais celui qui le prolongeait, en des séquences narratives et brisées à la fois. Pour quelques écrivains de ce temps-là, jeunes ou moins jeunes, Martin était le dessinateur ami, celui qui comprenait les textes et l'écriture. Ses images venaient naturellement prendre place dans les revues que nous aimions.

En dehors de la maison mère du Nouveau Roman, Peeters fait également l'expérience d'un lieu important de la scène intellectuelle : Cerisy-la-Salle. En 1971, se tient là-bas, un cycle de conférences qui compte à ce sujet : *Nouveau Roman* :

³⁴ Claude OLLIER, *La Mise en scène*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

³⁵ Martin VAUGHN-JAMES, *La Cage*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, et Montréal, Mécanique générale-Les 400 coups, 2006.

³⁶ Benoît PEETERS, *Martin pour mémoire*, 12 septembre 2009, texte en ligne : <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/auteurs/martin-vaughn-james/>, (publication en hommage au peintre, décédé le 3 juillet 2009).

hier, aujourd'hui. Il y retrouve Jean Ricardou, le co-organisateur du rendez-vous³⁷ mais aussi celui qui s'impose comme le théoricien du groupe ; et il y côtoie les grandes figures³⁸ : Butor, Ollier(qui fait, cette même année, un exposé sur la structure de son roman *La Mise en scène*) , Pinget, Sarraute, Simon, et surtout Robbe-Grillet, qu'il croisera et recroisera à de nombreuses reprises, et avec lequel il entretiendra un lien particulier, au point de produire, de réaliser et d'éditer un entretien en 2001³⁹.

Au vu de ses fréquentations et de ses productions, tout indique que Peeters a pris le train du Nouveau Roman. Cet engagement ne fait pour autant pas de lui un simple disciple. En effet, Peeters a certainement conscience d'arriver un peu tard dans l'aventure d'une modernité dont il pressent la fin : il est trop jeune et le Nouveau Roman est allé au bout de ses problématiques. Il prend néanmoins tout ce qu'il peut et va à la rencontre de personnalités, d'œuvres et de pratiques différentes ; il parvient à mettre en cohérence cette diversité, et nourrit ainsi sa propre démarche.

J'étais sans arrêt dans la transversalité... à la fois dans une quête d'une littérature qui allait au plus près de ce qu'elle pouvait être en tant que telle... [une littérature] prise à la lettre... et en même temps, une même curiosité pour des séquences graphiques, photographiques, cinématographiques⁴⁰.

À bien y regarder, on distingue d'ailleurs que les personnalités qui ont sa préférence nourrissent elles-mêmes une approche pluridisciplinaire : une œuvre littéraire et cinématographique pour Robbe-Grillet, littéraire et photographique pour Simon, graphique, picturale et littéraire pour Vaughn-James, littéraire et beaucoup plus encore, pour Barthes. À la différence de ces derniers, Peeters n'aborde pas seul, le travail pluridisciplinaire. La rencontre avec une pratique artistique, une démarche intellectuelle, est intimement liée à la rencontre avec une personne. Cette relation à l'autre est une donnée essentielle de sa production.

³⁷ Françoise Van Rossum-Guyon est l'autre co-organisatrice.

³⁸ Le nom de Duras ne figure pas dans la liste des intervenants ; l'écrivain n'avait pas souhaité se joindre à ce cycle de conférence.

³⁹ Il s'agit d'un entretien d'une durée de six heures.

Alain Robbe-Grillet, Entretiens avec Benoît Peeters, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Hors collection », 2001.

⁴⁰ Dialogue entre Benoît Peeters et Michel Gauthier, *op. cit.*

L'œuvre de Peeters est, à deux titres, nourrie de ces rencontres. Certaines productions relèvent de la collaboration et d'un projet commun : les romans-photos avec Plissart, les bandes dessinées avec François Schuiten⁴¹ ou Frédéric Boilet⁴². D'autres procèdent d'une sorte d'hommage, et de l'envie de faire découvrir des figures qui comptent dans son parcours : des essais sur Töpffer⁴³, ou Nadar⁴⁴, les biographies de Hergé⁴⁵, de Derrida⁴⁶, l'entretien avec Robbe-Grillet, ou encore un roman comme *Omnibus*, que l'auteur présente comme une biographie imaginaire de Simon.

L'œuvre est composite, hybride, hétéroclite, en apparence disparate ; l'envie de transversalité reste constante. Cette liberté de circuler d'une discipline à l'autre, couplée à un détachement vis-à-vis de toute hiérarchie culturelle, rend possible, tout autant que l'envie de travailler avec Plissart, l'abord d'une pratique comme celle du roman-photo.

c. Du choix du roman-photo

On a déjà pu évoquer l'importance de leur rencontre, dans la mise en œuvre des romans-photos de Plissart et Peeters. Par-delà l'envie des auteurs de faire coexister leur pratique respective, il reste toutefois un terrain théorique à préparer pour que le projet prenne forme : le choix du roman-photo implique une prise de position, et nécessite certaines justifications.

La réflexion sur le roman-photo menée par Plissart et Peeters est plus projective que rétrospective : ils ne reviennent pas sur l'histoire du genre, sur ses enjeux ou sur ses objectifs. Ils considèrent uniquement sa forme, qu'ils jugent propice à faire coïncider leur propres pratiques. Ils connaissent les romans-photos ; il ne fait d'ailleurs aucun doute que personne, dans les années 70 et 80, n'ignore ce que sont ces objets. Cependant leur curiosité à l'égard du genre est bien moins

⁴¹ SCHUITEN, dessinateur, et PEETERS, scénariste, ont, à ce jour, réalisé une série d'une quinzaine d'albums : *Les Cités obscures*, édités par Les Humanoïdes associés.

⁴² PEETERS est l'auteur des scénarii de trois albums de BOILET : *Love hôtel*, Paris, Casterman 1993 ; *Tokyo est mon jardin*, Paris, Casterman 1997 ; et *Demi-tour*, Paris, Dupuis, 1997.

⁴³ Benoît PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée* (en collaboration avec Thierry Groensteen), Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1994.

⁴⁴ Benoît PEETERS, *Les Métamorphoses de Nadar*, Aubry-sur-Semois (Belgique), Marot, 1994.

⁴⁵ Benoît PEETERS, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2002.

⁴⁶ Benoît PEETERS, *Derrida, op. cit.*

motivée par les qualités intrinsèques de ce dernier, que par son potentiel. Ils sont d'ailleurs assez critiques sur ce que propose le roman-photo populaire, et l'exposent en toutes lettres dans *À la recherche du roman-photo* :

Dans ces récits suaves, est-il utile de le rappeler, le caractère stéréotypé et la pesanteur idéologique des contenus n'avaient d'égal que l'aspect conventionnel de la forme : la monotonie des cadrages, la pauvreté des mises en page, la médiocrité du jeu d'acteur faisaient de ces ouvrages des monuments de fadeur⁴⁷.

[...] Si le roman-photo n'avait donné naissance à aucune œuvre accomplie, c'est parce que tous ceux qui l'avaient pratiqué s'étaient entendus sur l'essentiel : une vision pauvre, restrictive, du médium utilisé. En procédant autrement il ne devrait pas être impossible d'arriver à autre chose⁴⁸.

En ouvrant le roman-photo à d'autres références et en multipliant les pistes, Plissart et Peeters arrivent effectivement « à autre chose ». De fait, parce qu'ils évoquent certaines faiblesses du genre photoromanesque, et tâchent de les combler à l'aide de nouvelles références, ils s'éloignent du genre traditionnel. Ce faisant, ils enfoncent le clou, et réaffirment la médiocrité de la forme populaire du roman-photo. Indirectement, ils cautionnent également l'autorité de la critique : celle-là même qui, à travers la voix de journalistes, de professeurs, ou autres chercheurs, affirmait notamment qu'un genre aussi pauvre que celui du roman-photo n'avait de salut possible que dans une relation approfondie avec la littérature. Pourtant, le choix de Plissart et Peeters d'avoir recours au roman-photo, n'est cohérent que dans la mesure où il dépasse la seule dimension littéraire. Il s'agit d'un objet narratif, d'un objet d'écriture : s'il peut être littéraire, il est indubitablement photographique.

1) Le roman-photo comme alternative à l'instant décisif

Avec *Correspondance*, leur premier projet, Plissart et Peeters ont mis en place un équilibre de travail entre le texte et l'image. À ce sujet, on peut parler de composition, de dispositif, il n'est en revanche pas encore question de narration ;

⁴⁷ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.6.

⁴⁸ *Idem*, p.7.

c'est un système qui est donné à voir et à lire. L'histoire qui s'y raconte est celle d'une rencontre et d'une relation entre les auteurs : elle est à l'origine du dispositif, et transparaît dans ce dernier, pour autant, elle n'est pas une fin en soi. Ce projet est néanmoins celui qui ouvre la piste narrative, qui en donne l'envie.

Le passage à l'acte implique de revoir l'équilibre des rapports entre texte et image, et de donner à la photographie une place plus importante. Alors que dans *Correspondance*, les auteurs se sont astreints à une coïncidence parfaite des partis⁴⁹, les ouvrages suivants laissent plus de place au photographique. La parution de *Chausse-trappes*, la même année que *Correspondance* mais deux ans avant *Fugues*, est sans doute un élément déterminant dans cette orientation vers une narration photographique ; l'influence de Duane Michals est encore plus clairement décisive. De fait, dans le travail de mise en scène et de séquençage photographique, avec l'utilisation du noir et blanc, et le montage en série des images, on peut voir planer l'ombre du photographe américain.

La rencontre de Plissart avec l'œuvre du photographe américain⁵⁰, est déterminante dans l'orientation que prendra son travail ; aujourd'hui encore, la photographie la désigne comme une pierre angulaire de son travail photoromanesque, et plus généralement photographique. En outre, Plissart semble sensible aux propositions photographiques qui affichent un caractère narratif, fictionnel, et laissent transparaître leur construction. Au cœur des années soixante-dix, ce type de photographies ne constitue qu'une alternative à une pratique photographique encore très liée à la notion d'instantané. Il est, de plus, très lié au monde de l'art contemporain, aux recherches de l'art conceptuel et des peintres-photographes (Le Gac, Boltanski, Messager). À toutes ces références, Plissart préfère celle du roman-photo, ou tout du moins, ce qu'elle perçoit de ce genre à travers les productions photographiques de Michals ou de Lachman (*Chausse-Trappes*).

⁴⁹ Il y a autant de textes que de photographies, une égalité des répartitions des éléments entre les pages de gauche et de droite, et une correspondance formelle entre la taille de l'image et celle du paragraphe en regard. Voir chapitre II, *Correspondance* : l'objet d'une rencontre.

⁵⁰ Au milieu des années 70, alors qu'elle travaille dans une librairie bruxelloise (la librairie *Macondo*), Plissart s'occupe des livres de photographies, et découvre ainsi les premiers ouvrages de Michals.

Le roman-photo me donne la possibilité de faire ce que les photographes ne font que rarement (sauf dans la mode et la publicité) : mettre en scène⁵¹.

La mise en scène, « le tournage⁵² », passe par un repérage minutieux des lieux de prise de vue, le recours à des acteurs, une sélection d'accessoires. Le tout, mis en ordre, raconte quelque chose. D'aucuns pourraient voir dans ce choix du roman-photo, une concession : faute de pouvoir faire un film, trop coûteux et trop technique au vu de sa jeune expérience, Plissart se serait *contentée* du roman-photo. Pourtant, lorsque Jan Baetens et Jan Flamend la questionne sur le « choix d'un genre aussi décrié que le roman-photo⁵³ », la photographe évoque une tout autre piste :

En ce qui me concerne, il y avait d'abord une insatisfaction vis-à-vis de la photographie traditionnelle. Il était très problématique pour moi d'attendre comme le font la plupart des photographes, que survienne un événement [...]. Personnellement, cette pratique m'avait toujours paru décevante : soit les événements ne se produisaient pas, soit je retrouvais des choses qui avaient déjà été photographiées mille fois, et d'ailleurs superbement, par des gens comme Kertész ou Cartier-Bresson⁵⁴.

Son goût pour la narration ne peut pas se satisfaire des règles de l'instant décisif. Plissart conçoit sa photographie sur le mode de la construction : décor, plan, cadrage/recadrage, mise en page. Les objets, les figures, ne sont pas sublimés parce qu'ils incarnent l'instant, entendu comme une valeur supérieure, absolue ; ils sont, utilisés, transformés, convertis pour servir le propos des auteurs, et interrogés dans des dimensions qui dépassent largement le cadre photographique. Elle engage par conséquent un tout autre rapport à la prise de vue : le rapport entre l'objet et la saisie photographique, ne résulte pas d'une procédure expectative, mais d'une procédure interventionniste. Si une déclaration d'appartenance à la seconde (interventionniste) suffit à dénier la première (expectative), les possibilités de

⁵¹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, « Entretiens avec Jan Baetens et Jan Flamend », in *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.14.

⁵² *Idem*, p.18. Il s'agit du terme utilisé par les interlocuteurs de Plissart et Peeters.

⁵³ *Idem*, p.13.

⁵⁴ *Ibidem*.

franchissements d'une procédure à l'autre existent cependant. Plissart cherche ainsi à garder la main sur sa photographie mais ne se ferme aucune porte :

On domine beaucoup plus les choses, et malgré tout la dimension de l'instant n'est pas du tout évacuée, puisqu'il reste beaucoup d'impondérables, comme la lumière –puisque je travaille en lumière naturelle- et comme le jeu des acteurs⁵⁵.

À la lumière de ce fonctionnement photographique, Peeters et elle ont pu faire évoluer les scénarii des romans-photos ; ils pouvaient faire rebondir l'histoire en fonction d'un détail ou d'une lumière, au moment de la prise de vue. Partant, une prépondérance photographique s'affirme dans leurs propositions : la photographie génère l'histoire.

2) Photographie et fiction

À aucun moment, dans ce projet d'objets photographiques qui les réunit, il n'a été question, pour Plissart et Peeters, de faire coexister photographie et texte sur un mode illustratif. Les deux auteurs ont un objectif commun : nourrir une fiction à partir de leur pratique respective. Ce but les conduit à travailler à la marge de leur propre pratique. Peeters pousse la fiction romanesque aux limites de la vérité biographique, ou autobiographique ; dans des romans comme *Omnibus*, ou *Villes Enfuies*⁵⁶, il intègre une grande part de réel. Avec *Omnibus*, la biographie est imaginaire mais s'enracine dans la réalité d'une personnalité, Claude Simon ; dans son premier texte publié, *Puissances*, l'auteur met en abyme sa propre difficulté à écrire ; avec *Villes Enfuies*, il se met en scène en relatant ses propres voyages.

Plissart utilise également le réel, le monde environnant, comme matière. Le principe photographique l'y invite forcément, mais loin de s'inscrire dans une démarche d'objectivité, la photographe conduit son travail au plus loin des rives de l'enregistrement et de la restitution. Elle réinterprète le monde, sur un mode romanesque, c'est-à-dire en en reconstruisant une version à partir de ce qu'elle en perçoit. Dans ses images, les sujets deviennent des personnages, les objets des

⁵⁵ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, « Entretiens avec Jan Baetens et Jan Flamend », in *À la recherche du roman-photo*, op. cit., p.14.

⁵⁶ Benoît PEETERS, *Villes enfuies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

accessoires au service d'une histoire. La photographie n'agit pas comme le révélateur d'une nature profonde, cachée ; elle construit ces caractères/caractéristiques. Ce faisant, elle s'inscrit en porte-à-faux avec une pratique documentaire, réaliste, de la photographie : une pratique pour laquelle la fiction constitue un élément d'autant plus problématique, qu'elle apparaît en contradiction avec la prétendue nature d'empreinte du médium.

Les objets photographiques du binôme se trouvent précisément à l'intersection de ses problématiques : Peeters trouve dans la photographie, un rapport avéré au réel et, par là, un moyen encore plus déconcertant de questionner la fiction réaliste. Plissart, quant à elle, trouve dans le roman, une ouverture sur la fiction et le moyen d'affranchir la photographie du principe de vérité par l'image. Ce sont précisément ces principes que le photographe et l'écrivain font glisser d'une pratique à l'autre : ils font alors émerger une aptitude commune au photographique et au romanesque, à recréer le réel. Puisque l'on établit clairement la différence entre la réalité du monde de l'écrivain et la réalité diégétique du narrateur, on peut faire la distinction entre un objet/sujet et sa représentation photographique. Dès lors, admettre la nécessité d'une réalité de l'objet/ du sujet pour produire sa représentation, n'a pas pour conséquence une obligation de vérité. En mettant la photographie en dialogue avec la littérature, par le biais du roman-photo, Plissart trouve le moyen d'expérimenter la forme fictionnelle.

L'autre grande raison de mon désir de faire des romans-photos, c'est bien sûr ma passion pour la fiction. Le plaisir que j'ai à lire un roman ou à voir un film romanesque, je voulais parvenir à le retrouver dans ce que je sais faire : la photo⁵⁷.

La photographie va ainsi prendre une place grandissante dans les productions photoromanesques du binôme. Le texte est tour à tour repoussé en périphérie immédiate de l'image (*Le Mauvais œil*), mise à distance de celle-ci (*Droit de Regards*), et enfin, évacué de l'ouvrage (*Aujourd'hui*). La photographie prend progressivement en charge l'histoire et sa narration. Elle occupe, en termes de surface, plus de place que le texte ; elle donne sa tournure au scénario ; celui-ci intègre des éléments de la prise de vue dans sa composition ; à force d'expérience,

⁵⁷ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, « Entretiens avec Jan Baetens et Jan Flamend », *op. cit.*, p.14

Plissart s'implique également de plus en plus dans l'écriture scénaristique. Il en résulte un sentiment de déséquilibre entre la part du photographique et celle du littéraire, et un questionnement quant au statut d'objets qui ne sont définitivement pas des romans, et qui s'éloignent finalement beaucoup du genre photoromanesque.

3) De l'influence de la photolittérature

On a pu évoquer précédemment, l'écueil que les tentatives d'assimilation littéraire représentent lorsqu'il est question de concevoir le roman-photo. Le roman-photo est un genre à part entière, avec ses propres codes et références, parmi lesquels la littérature ne figure pas. Toute tentative d'infléchir sa réalisation, ou d'interpréter ses propositions, en fonction du modèle littéraire se révèle infructueuse: les adaptations photoromanesques de romans classiques sont boudées par les lecteurs ; les tentatives de faire déboucher la lecture de romans-photos sur la lecture de romans échouent.

Or, les dispositifs mis en œuvre par Plissart et Peeters relèvent précisément d'une intention littéraire. La problématique du narrateur, le refus de son omniscience, la mise à distance du réel, la mise en abyme de l'image, la disparition des figures héroïques, la déconstruction chronologique : ces questions amorcées par la littérature moderne, théorisées par le Nouveau Roman, constituent l'infrastructure littéraire des objets de Plissart et Peeters. Elles sont mises en pratique dans des systèmes narratifs qui ne sont pourtant que prétendument photoromanesques. Ces productions gardent en commun avec le roman-photo, un même objectif narratif, fictionnel. Les influences littéraires des auteurs, et l'application que ces derniers mettent à les transcrire par l'image, conduisent en revanche leurs ouvrages sur les voies de la photolittérature. Un tel rapprochement ne saurait cependant être avéré sans que certains aspects soient précisés.

La photolittérature, telle que la définit Edwards⁵⁸, recouvrent en effet une vaste typologie de pratiques et d'objets : des propositions documentaires ou fictionnelles (*photo-fiction*), des formes (*photo-illustration*) soit illustrant le texte à

⁵⁸ Paul EDWARDS, « Qu'est-ce que la photolittérature ? », in *Soleil noir*, *op. cit.*

la lettre, soit l'interprétant avec une certaine distance, ou encore, une intégration de la photographie en tant que sujet du roman (*photo-idée*). L'idée d'une emprise de la photographie sur la littérature est ébauchée dans le cadre de proposition illustrative, mais la photographie reste, de fait, conditionnée à la présence du texte. Or avec les romans-photos de Plissart et Peeters, il apparaît que la photographie peut non seulement transposer le texte, mais également se substituer à lui. En tant que tels, ces objets constituent un nouveau type de proposition : sans texte, et par conséquent sans vocation illustrative, les photographies proviennent et génèrent de la littérature. Ce principe semble placer les objets en contrepoint de réalisations impliquant photographie et littérature : on pense notamment à des œuvres comme celles, évoquées précédemment, de Rodenbach, de Breton ou de Simenon. Ces ouvrages sont en effet pensés comme des ensembles photo-textuels illustratifs, où la coïncidence du texte et de l'image relève d'un montage a posteriori : le roman précède l'image. L'image quant à elle, agit comme révélateur du texte. Qu'elles préexistent au roman, ou qu'elles aient été produites en vue de celui-ci, les photographies sont en mesure de servir le texte ; elles révèlent, de la sorte, une aptitude à la littérature. Elles restent néanmoins dépendantes de la présence du texte d'un écrivain qui est le seul auteur du roman. Dans les cas précis de *Bruges-la-Morte*, *Nadja* ou *La Folle d'Itteville*, c'est lui qui fait le choix de ce dispositif, et qui, comme Rodenbach ou Breton, sélectionne les vues photographiques. Au vu de ces caractéristiques, on pourrait être tenté de prononcer la rupture entre ces productions et celles de Plissart et Peeters. Le travail collectif entre photographe et écrivain, ainsi que la réduction, plus ou moins importante, de la place du texte dans leurs objets, y invitent fortement. Elle invite également à chercher la littérature ailleurs que dans le texte.

La présence du texte dans le roman, établit le fait en toutes lettres ; l'état de littérature est plus incertain dans un ouvrage qui exclut le texte, où le cantonne au rang de transcription verbale. Pourtant, sans un mot, *Droit de regards* est bien un objet tout autant littéraire que *Bruges-la-Morte* ou *Nadja*. Sans inscrire de texte dans les pages, les auteurs parviennent à générer du verbe, et par-delà celui-ci, de la littérature. Ce que Breton amorçait dans *Nadja*, en choisissant de remplacer les descriptions détaillées par des images photographiques, Plissart et Peeters le font

aboutir, en prenant le parti d'une narration toute en images. Cette narration dépasse alors les limites de la simple histoire. Les prise de vues de Plissart ne restituent pas seulement des faits, elles mettent aussi en question la pratique photographique. Il ne s'agit pas de confier à l'image la charge de restituer les faits du texte, qu'ils soient réels comme dans *Nadja* ou fictionnels comme dans *Bruges-la-Morte*.

Leurs qualités, littéraires et photographiques, placent les objets de Plissart et Peeters de plein droit dans la lignée de la photolittérature ; leurs modalités révèlent cependant une catégorie à part. Ces objets ont en commun avec les catégories de *photo-fiction* et de *photo-illustration* définies par Edwards, de mettre à l'épreuve la force subjective de la photographie : « il est temps d'écrire sur la photographie radicalement subjective pour montrer à *quel point* elle peut être fictive⁵⁹ ». Ils sont par contre, en opposition avec les propositions du type *photo-idée*.

Contre-modèle souvent, parfois modèle, chez les écrivains la photographie existe, mais elle est presque toujours inavouable au cœur de l'œuvre ; et quand bien même elle serait avouée dans les manifestes et les textes critiques, peut-on être sûr qu'elle joue dans la littérature le rôle qui lui est attribué⁶⁰ ?

Il ne s'agit donc plus d'évaluer la mesure de l'influence photographique dans la littérature, mais précisément l'inverse. Les ouvrages, de *Fugues* à *Aujourd'hui* en passant par *Droit de regards*, convoquent les modèles littéraires pour construire des propositions photographiques. C'est à ce titre, et plus que par leurs emprunts au genre, qu'ils peuvent être définis comme romans-photos.

d. Un Nouveau Roman-photo

Chacun des objets conçus par Plissart et Peeters, est l'occasion de mener une réflexion sur les possibilités narratives d'une combinaison texte-photographie. Il n'y a de décision prise qu'en termes de pertinence et d'efficacité narrative. La narration, comme fin en soi ou comme système, constitue le ciment de ces dispositifs auxquels les deux auteurs ont ouvert les voies de la littérature et plus spécifiquement celles du Nouveau Roman et de ses interrogations. Ils mettent à

⁵⁹ Paul EDWARDS, « Qu'est-ce que la photolittérature ? », *op. cit*, p.9.

⁶⁰ *Ibidem*.

jour d'autres possibilités du système jusqu'à l'épuisement, et le fait que le titre du dernier opus, *Aujourd'hui*, invoque la mention de *Suite photographique*, recentrant de la sorte le travail sur le médium photographique, témoigne non pas d'une rupture avec le procédé photo-textuel, mais de la fin d'une investigation. La pratique photo-romanesque de Plissart et Peeters dépasse de fait, les considérations formalistes du roman-photo pour proposer un objet qui, à la manière du Nouveau Roman, interprète son processus de génération d'histoire. La passion de Peeters pour le Nouveau Roman, ses connexions avec ce réseau littéraire, ses ambitions d'auteur, l'inclination de Plissart pour les pratiques narratives de la photographie, la rencontre des deux, leur liberté de création et la disposition d'un éditeur fortement intéressé par l'entreprise : voici ce qui constitue le fondement d'un Nouveau Roman-Photo.

Il ne s'agit pas ici d'un simple mot-valise. La mise en lien des termes illustre la double identité du projet de Plissart et Peeters, mais, par-delà, elle fait ressortir la possibilité de faire du roman-photo autrement. En comparaison, il y a autant de différences entre un roman traditionnel et un Nouveau Roman, qu'entre un roman-photo et un Nouveau Roman-photo. Le genre photoromanesque pose donc une fois encore le problème de sa définition, des limites de sa pratique, de ses possibles évolutions. Plissart et Peeters proposent d'ouvrir le genre sur une forme plus artistique : l'histoire cède la place à la littérature, l'illustration à la photographie narrative. Le fait qu'ils activent simultanément tous les leviers, génère finalement un objet qui n'est plus clairement identifiable pour un public rompu aux codes du genre.

Lorsque Peeters s'interroge sur l'impossibilité d'un renouveau du roman-photo⁶¹, il considère l'appellation même de roman-photo.

[...] cette désignation, revendiquée de manière à la fois militante et un peu volontariste, n'a-t-elle pas nui à la réception de ces albums plus qu'elle n'a contribué à faire évoluer l'idée de roman-photo ? N'a-t-elle pas entravé la lecture, le *roman* dissimulant la *photo* ? ... n'est-il pas temps de

⁶¹ Benoît PEETERS, « Le roman-photo: un impossible renouveau ? », in Jan BAETENS & Mireille RIBIÈRE (dir.), *Time, Narrative & the Fixed Image, Temps, narration & image fixe*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2001.

rompre avec une étiquette finalement plus encombrante qu'efficace⁶² ?

La désignation « roman-photo » a pu nuire à la réception, auprès d'un public, de lettrés un peu obtus ou d'aspirants à une littérature supérieure, pour qui le terme de roman-photo est encore plus rédhibitoire que le genre, au fond assez méconnu; de son côté, le public du roman-photo passe complètement à côté de ces objets. Le problème n'est alors plus tant dans la terminologie, que dans la volonté de rompre avec les codes. Les auteurs produisent un objet dont la forme, les influences et les objectifs, s'éloignent foncièrement du genre dont ils se revendiquent. Pour un lecteur de roman-photo, *Droit de regards*, *Le Mauvais œil* ou *Aujourd'hui*, ne sont pas des romans-photos. À commencer par le support : proposé sous la forme d'album, les romans-photos sont disponibles en librairie, et se coupent par conséquent du circuit habituel de diffusions. Du fait de cette forme, et du prix d'achat qu'elle implique, les publications perdent leur statut d'objets consommables.

Il faut le reconnaître : si ces quatre albums ont suscité de l'intérêt, ils ont eu beaucoup de mal à trouver leur place, surtout dans les librairies. Le mouvement de régénération du récit photographique sur lequel nous avons parié avec Jérôme Lindon ne s'est pas réellement produit. Notre éditeur espérait voir d'autres auteurs proposer des réalisations d'un autre style et développer une véritable collection sinon un mouvement à part entière ; ce ne fut pas le cas, notamment parce que la mise en œuvre d'un roman-photo supposait des moyens matériels assez conséquents, alors qu'il n'existait aucune structure de production comparable à celle du monde audiovisuel. Notre complicité, notre complémentarité avaient permis à ces projets de voir le jour ; mais ces singularités ne pouvaient suffire à fonder un nouveau genre⁶³.

Le roman-photo est un bloc monolithique ; il est possible d'en affiner les contours, en procédant par petites touches. Plissart et Peeters, en s'attaquant à tous les aspects de ce bloc, l'ont fait voler en éclat, au point de le rendre méconnaissable.

⁶² Benoît PEETERS, « Le roman-photo: un impossible renouveau ? », *op. cit.*, p. 111.

⁶³ Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, *op. cit.*, p.44.

B. D'UNE APPLICATION PHOTOGRAPHIQUE DU NOUVEAU ROMAN

Remettre en cause les normes établies, repousser les limites des pratiques, proposer d'autres formes d'accès à l'idée de l'œuvre, ne sont pas des exclusivités du Nouveau Roman. Les avant-gardes, l'art moderne, l'art contemporain illustrent tout autant ces principes. Mais voilà, on le rappelle encore une fois, les auteurs de *Fugues* ou *Droit de regards*, sont photographe et écrivain ; ils ne revendiquent pas de références liées aux arts plastiques, et ne se définissent aucunement comme plasticiens, et la seule réalisation d'un ouvrage comme *Correspondance*, publié par un nom emblématique de l'édition de livres d'artiste, Yellow Now, ne suffit pas pour mettre leur travail en perspective avec celui de l'art contemporain.

Ce constat ne permet cependant pas d'affirmer que les objets de Plissart et Peeters puisent leurs références dans la littérature, et qui plus est dans le Nouveau Roman. Il faut aller plus loin que le simple jeu des allusions aux nouveaux romanciers et à leur texte pour mettre à jour une influence qui dépasse le cadre de la citation, et qui s'immisce dans les structures fondamentales des objets narratifs. Elle n'a plus cette forme d'hommage que l'on peut trouver dans les premiers textes de Peeters : de la mise en forme géométrique du roman d'Ollier (*La Mise en scène*⁶⁴), en passant par l'éviction de la ponctuation (*La Chevelure de Bérénice*⁶⁵, *H.*⁶⁶, ou *Paysage de fantaisie*⁶⁷), ou par une réappropriation de la figure de l'écrivain (*Omnibus* est une biographie imaginaire de Simon).

L'absorption par l'image photographique des problématiques néo-romanesques implique des formes de conversion qui dépassent le mode illustratif. Les idées néo-romanesques sont présentes dans les intentions des auteurs ; elles se diffusent ensuite dans la matière photographique. La concordance entre photographie et littérature tient alors de l'effet de miroir : les problématiques sont représentées, mises à plat, réincarnées. On peut ainsi mettre en lien les objets de

⁶⁴ Claude OLLIER, *La Mise en scène*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

⁶⁵ Claude SIMON, *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Éditions de Minuit, 1984 (il s'agit d'une réédition d'un texte initialement commandité par l'éditeur d'art Maeght, et censé faire écho à une sélection de peintures de Juan Miro ; l'ouvrage est paru sous le titre *Femmes*, en 1965 aux éditions Maeght, Paris).

⁶⁶ Philippe SOLLERS, *H.*, Paris, Seuil, 1973.

⁶⁷ Tony DUVERT, *Paysage de Fantaisie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Plissart et Peeters et les principaux procédés du Nouveau Roman, répertoriés par Ricardou et Van Gossum-Guyon lors du colloque de Cerisy de 1971⁶⁸ :

La disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction et, corrélativement, la suppression de la logique des actions comme facteur de structuration ; en revanche, et suivant les textes :

- une multiplication des rôles et des centres de perspective partiels et contradictoires ;
- une prolifération des anecdotes ;
- la reprise, aux fins de contournement ou de détournement, des grandes formes consacrées et, en particulier, des histoires ;
- la constitution de la fiction à partir de motifs ou thèmes générateurs ;
- l'élaboration d'une nouvelle logique à partir de la double contrainte du mot à mot et du dessin général ;
- la mise en jeu systématique des figures abstraites : géométriques, arithmétiques et grammaticales (anagrammatiques) ;
- l'intertextualité par insertion littérales de textes, anciens ou contemporains, littéraires ou paralittéraires, qui sont soumis au travail de l'écriture ;
- la multiplication des mises en abyme diffusées au niveau de la même phrase ;
- l'exhibition de procédures de narration⁶⁹.

1. Les acteurs de la narration

À la problématique récurrente de la subjectivité revendiquée par les auteurs du Nouveau Roman, s'oppose l'idée commune que le Nouveau Roman vise la plus parfaite objectivité. On ne cherchera pas ici à départager les arguments allant dans un sens ou dans l'autre, mais on s'intéressera plutôt au fait que, d'un cas à l'autre,

⁶⁸ Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), « Conclusion et perspectives », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Tome 1 : Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972, p.400-403.

⁶⁹ *Ibidem*.

c'est la représentation de l'Homme, et sa place dans la narration, qui sont questionnées.

On parle ici du narrateur et des personnages. Le Nouveau Roman ne va pas rejeter en bloc ces figures indispensables au roman ; leur rôle est en revanche réévalué. Le narrateur est amputé de sa qualité d'omniscience, et le personnage, de sa psychologie. Ce faisant, les nouveaux romanciers ne créent pas du vide, ils soumettent des éléments à l'appréciation du lecteur. Ce dernier doit intégrer dans ses paramètres de lecture, le fait que ce qu'il perçoit est déjà passé par le regard des personnages. Ces personnages révèlent quelque chose d'eux presque involontairement : leur rôle n'est pas d'entrer en communication avec le lecteur, mais d'être. Le narrateur ne l'aiguillera pas pour comprendre les motivations ou les sentiments du personnage. En suivant ces principes, Plissart et Peeters trouvent le moyen de faire coexister un système narratif et un dispositif photographique, et de les faire interagir dans une sorte d'effet miroir. S'il y a quelque chose de photographique dans le Nouveau Roman, il y a certainement quelque chose de littéraire dans la photographie.

a. Le Nouveau Narrateur

1) le rejet de l'omniscience

Le récapitulatif de Ricardou et Rossum-Guyon n'y fait pas explicitement allusion, mais la figure du narrateur est un enjeu important dans la définition du Nouveau Roman, et dans son positionnement face au roman classique.

Qui décrit le monde dans les romans de Balzac ? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure ? Ça ne peut être que Dieu.

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps [...].

C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin⁷⁰.

Le nouveau Roman se débarrasse du narrateur omniscient, au profit d'un narrateur qui possède une vision plus parcellaire des événements ; cette approche obéit à l'idée que l'accès à la réalité se fait par le prisme d'une subjectivité ; il n'existe pas de restitution objective de la réalité. Dès lors, le narrateur ne saurait prétendre à une quelconque objectivité sans trahir l'essence même du réalisme néo-romanesque. La tradition d'un narrateur puissant, omniscient, aux commandes de la narration est également abandonnée dans les Nouveaux Romans-photos. D'un ouvrage à l'autre, on ne trouve aucune trace textuelle signalant la présence d'une instance surplombant les faits ; contrairement aux romans-photos traditionnels, qui multiplient les interventions du narrateur⁷¹, les illustrant ou pas avec une image photographique, les romans-photos de Plissart et Peeters ont recours à un ou plusieurs personnages-narrateurs.

Ce principe est notamment mis en pratique dans *Fugues* qui donne à voir une seule et même histoire à travers les points de vue de trois personnages⁷². Ces personnages prennent tour à tour en charge cette fonction de narrateurs ; à chaque point de vue correspond un personnage donné comme narrateur de sa propre expérience. Cependant que le narrateur traditionnel guide la lecture en révélant progressivement des informations qu'il est le seul à détenir, le lecteur doit recomposer le sens en juxtaposant l'ensemble des points de vue. Malgré ces efforts, il ne parviendra pas à dénouer tous les fils de l'histoire. L'absence d'un narrateur unique, entraîne l'impossibilité d'accéder à l'ensemble des informations : l'histoire n'a pas de pivot pour mettre tous les éléments en lien, et permettre d'accéder à des informations en profondeur.

⁷⁰ Alain ROBBE-GRILLET, « Nouveau Roman, Homme nouveau », in *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.118. La première parution de ce texte date de 1961.

⁷¹ Les interventions du narrateur sont immédiatement identifiables pour le lecteur, puisque les phylactères lui correspondant, sont placés sur les bords de la vignette, mais sont surtout dénués de cette petite pointe qui permet de signaler la provenance des propos.

⁷² L'épilogue du roman-photo est également pris en charge par un groupe de trois hommes ; leur identité est secrète, mais on devine qu'ils sont les seuls à connaître les tenants et les aboutissants de l'affaire.

2) À narration photographique, narrateur photographique

Dans *Le Mauvais œil*, c'est la qualité de témoin du narrateur qui est remise en cause. L'histoire se développe au fil d'une conversation, en forme d'interrogatoire, qui s'appuie sur les photographies de l'ouvrage. La vérité de l'histoire est censée se nicher dans la confrontation des éléments. Sur le plan narratif, il y a donc une certaine ressemblance avec *Fugues* ; mais, *Le Mauvais œil* pose autrement la question du fonctionnement entre texte et image. En proposant une double narration sous la forme d'un témoignage contredit, et en l'établissant dans un rapport du verbal au photographique, Plissart et Peeters interrogent la possibilité de transcrire le réel. Après avoir cherché, dans *Droit de regards*, à éloigner le texte de l'image, les auteurs réfléchissent ici au lien indéfectible qui semble unir les deux. Ils illustrent ainsi l'utilisation problématique des légendes et autres sous-titres, en regard des photographies.

Cette mise en relation se fonde sur le postulat d'une vérité de l'histoire photographique, et l'impossibilité d'aller au fond de celle-ci sans la présence d'un témoignage. Le personnage interrogé fait en effet coïncider ses souvenirs avec les images photographiques ; ses interlocuteurs font de même. Le dispositif confronte la perception que le personnage interrogé a de l'histoire, la conception que ses interrogateurs lui opposent, et la version photographique de référence : on accepte alors le postulat, que les photographies préexistent à cet échange. S'en suit une interrogation quant à l'existence d'un témoin privilégié des faits, le responsable des images soumises aux personnages : autant d'éléments qui désignent la présence d'une forme photographique du narrateur, un narrateur photographique. En proposant une forme de narration et en rapprochant, pour cela, photographie et littérature, Plissart et Peeters créent une forme de narrateur hybride. Aussi abstrait que son modèle romanesque, le narrateur photographique se caractérise, dans les nouveaux romans-photos, par son point de vue extérieur sur les faits et surtout par son silence : il est une instance portée par l'image photographique.

La transposition du narrateur, tel qu'il se présente en littérature, dans une forme de narration photographique, est ici compliquée par l'absence de texte. Tandis que la figure du narrateur est intimement liée au verbe, sa nature silencieuse

dans chacun des opus de Plissart et Peeters, rend sa présence sujette à caution. En évinçant le texte de l'ouvrage, les auteurs éliminent la seule possibilité que le narrateur a de communiquer les pensées et intentions les plus secrètes du personnage. Le lecteur perd ainsi sa source principale d'informations. Il doit s'attacher aux faits et actes visuels, pour tenter de définir les sentiments et les intentions des personnages. C'est au prix du silence du narrateur, bien plus que celui des personnages, que les auteurs imposent une narration photographique. L'image photographique raconte et se raconte elle-même, désavouant de la sorte les termes photoromanesques d'un rapport dialogique avec le texte.

D'un ouvrage à l'autre, ils vont également se jouer d'autres conventions romanesques. Ce faisant, les auteurs perturbent le dispositif fictionnel de *Droit de regards* en positionnant, dans la narration, une représentation de l'écrivain, et en rejetant apparemment toute incursion du narrateur. Incarné en une impressionnante femme au crâne rasé, on voit une représentation, une métaphore de l'auteur traverser les scènes pour disposer les accessoires nécessaires à l'histoire qu'elle est visiblement en train de construire (une bouteille d'alcool et des verres qu'elle a sortis d'un tiroir, des photographies, un damier).



Fig. 235 *Droit de Regards*, p.62

Dans sa lecture de l'œuvre, Derrida évoque justement l'importance du rôle de cette figure/ figurante:

Ce personnage qui ressemble au signataire de l'œuvre ou du scénario, c'est-à-dire de l'ordre, elle, le monteur⁷³.

De fait ce personnage est au centre du dispositif, au sens propre comme au sens figuré. Le schéma de fonctionnement de l'ouvrage montre que la narration est répartie de part et d'autre de la scène présentant l'auteur ; il replace ainsi l'auteur comme point de départ de tout. Mais, s'agissant d'une œuvre comme *Droit de regards*, on n'insistera jamais assez sur la nécessité de dépasser les apparences.

⁷³ Jacques DERRIDA, « sans titre », *op. cit.*, p. IV.

Plissart et Peeters inversent l'ordre du dispositif établi: ils placent l'auteur dans la diégèse, et sortent le narrateur de la fiction. Dorénavant le narrateur n'est plus seulement celui qui raconte depuis l'intérieur ou l'extérieur de la diégèse, il est aussi celui qui raconte à partir de l'histoire. Cette configuration est rendue possible par la forme particulière d'une narration photographique sans texte. En tant que telle, elle nécessite une verbalisation qui fait de chaque lecteur, un narrateur de l'ouvrage. On peut alors considérer que Derrida est un narrateur de *Droit de regards*. Il est de fait, celui qui raconte, qui donne un point de vue sur les personnages, sur les faits.

Dans le cas de *Prague*, la proposition est plus proche, formellement, du roman illustré que du roman-photo ; le texte a d'ailleurs été publié sous forme de nouvelle dans le recueil *Villes enfuies* de Peeters⁷⁴. Le narrateur apparaît sous une forme plus classique : il est un personnage qui se raconte. La particularité du dispositif réside dans une double narration, et dans la mise en présence de deux narrateurs étrangers l'un à l'autre. Les auteurs choisissent de rendre immédiatement visible l'alternance des narrations, et les différencient notamment par le biais de la typographie : le récit relatant les faits les plus anciens, se démarque ainsi par une police plus petite et en italique. Qu'on évoque l'influence de l'œuvre de Proust, alternant narrateur-personnage et narrateur omniscient d'un chapitre à l'autre, ou celle de Simon, entremêlant les propos du narrateur et des personnages⁷⁵, et faisant basculer le narrateur du « je » au « il », ce type de déconstruction narrative inscrit le roman-photo de Plissart et Peeters dans un mouvement de rupture littéraire. Le binôme s'appuie néanmoins sur la dimension photographique de leur objet, pour considérer le narrateur sous un autre jour. Pour cela, ils proposent de mettre une double narration au service d'une seule et même proposition photographique. À travers la problématique de réception de l'image photographique, se joue le caractère de subjectivité du narrateur.

⁷⁴ Benoît PEETERS, *Villes enfuies*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, "Traverses", 2007.

⁷⁵ Claude SIMON, *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. Dans ce roman, les personnages sont autant de facettes du narrateur ; en découvrant cet état de fait, le lecteur réalise que le narrateur apparemment omniscient, est en fait chacun des personnages du roman.

3) Cadrage et point de vue : la trace du narrateur

Dans la mesure où le narrateur est impliqué dans un dispositif photographique, il devient difficile de lui nier une certaine supériorité. Son poste d'observateur lui permet d'assister aux faits avant que ceux-ci ne deviennent des images ; il détient toutes les informations. S'illustre ici l'idée d'une image photographique conditionnée par son environnement, détentrice d'informations auxquelles on ne peut pas accéder totalement, et qui nécessite, dans tous les cas, un passage au verbe. Héritier d'un Nouveau Roman qui refuse au narrateur toute forme d'omniscience, afin de le rendre plus humain, le Nouveau Roman-photo superpose cette problématique littéraire d'une perception partielle à celle du cadrage et du point de vue en photographie.

La ressemblance des problématiques met également en évidence deux types de relations au réalisme. D'un côté, une nouvelle littérature cherche à développer un nouveau réalisme, à rompre avec la conception d'un roman photographique ; de l'autre côté, une autre pratique de la photographie cherche à dépasser la fonction d'enregistrement, et à affirmer sa dimension fictionnelle. Les Nouveaux Romans-Photos se développent dans l'espace de ce paradoxe ; ils entrent en cohérence par une volonté narrative commune, et poursuivent un même cheminement en travaillant la problématique, aussi littéraire que photographique, de la perception. L'existence de faits, et la proposition d'un point de vue sur ceux-ci, est une corrélation qui place littérature et photographie sur un même plan. Il y a quelque chose entre objectivité et subjectivité, un enjeu, qui définit le principe de cadrage et de point de vue en photographie, et qui traduit aussi l'état du narrateur. Celui-ci est appelé à rendre compte des faits, à ce titre, il ne saurait mentir, et les informations qu'il donne sont impartiales. En fonction de la latitude laissée par l'auteur, il est malgré tout, amené à dissimuler. Soit il livre les informations au fur et à mesure qu'il les découvre ; c'est par exemple, le cas d'un narrateur dans un récit au présent. Soit il livre des informations à tempérament, sachant qu'il a déjà connaissance de l'ensemble de celle-ci ; c'est par exemple, le cas d'un narrateur dans un récit au passé, ou d'un narrateur dont la libre circulation dans la chronologie, est trahi par une métalepse. En fonction du cadre qu'il applique au fait, le narrateur attire

l'attention sur tel ou tel détail : en cela, il offre un point de vue comparable à celui que propose une photographie.

Le fonctionnement du narrateur trouve dans le dispositif photoromanesque, une illustration à sa mesure. Sur la base de ce rapprochement, les nouveaux romans-photos opèrent une synthèse des approches photo-littéraires développées précédemment : une réorientation des photographies en fonction du texte (*Bruges-la-Morte*), un substitut du texte descriptif (*Nadja*) et une réalisation de l'image photographique dans le même temps que celui du texte et à la seule destination de ce dernier (*La Folle d'Itteville*). Cette opération est rendue possible par la mise en œuvre d'un narrateur hors-les-mots, et proprement photographique.

b. Le Nouveau Personnage

Continuant leurs investigations sur les différentes possibilités de dispositifs narratifs, Plissart et Peeters vont également reconsidérer le rôle du personnage photoromanesque. Une fois encore le rapprochement avec le Nouveau Roman ne manque pas d'apporter des éléments de compréhension importants. À ce sujet, la liste de Ricardou et Van Gossum-Guyon⁷⁶, fournit des éléments clés pour comprendre la tournure de ces personnages ; « Une multiplication des rôles et des centres de perspectives partiels et contradictoires⁷⁷ » et « la disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction⁷⁸ » ; autrement dit, les figures de héros et d'héroïnes font place à des personnages qui deviennent autant d'accessoires utiles à la mécanique narrative. Dans les propositions photoromanesques, ce parti-pris se dessine par le fait que les personnages sont toujours soumis à une cause qui les dépasse, un mystère insoluble, une instance supérieure qui est en fait la narration. Traditionnellement, le roman-photo construit des histoires susceptibles de mettre en valeur des prototypes de personnages : la fiction sert de révélateur. Les romans-photos de Plissart et Peeters mettent, quant à eux, leurs personnages au service de l'histoire. Le choix de l'anonymat des figures,

⁷⁶ Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), « Conclusion et perspectives », *op. cit.*, p.402-403.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibid.*

dans *Droit de regards*, représente le stade le plus avancé d'une relégation du personnage au rang d'accessoire de l'histoire. Ce personnage est impassible, impénétrable, secret.

Dans un roman moderne, comme dans un roman-photo traditionnel, qui lui emprunte d'ailleurs certaines modalités fictionnelles, il s'agirait d'une apparence. L'histoire conduirait le lecteur à découvrir ce qui se cache derrière le masque. Dans les nouveaux romans-photos, il n'en est rien : la posture renvoie au refus de creuser la psychologie des personnages. Robbe-Grillet établit à ce sujet, les caractéristiques du nouveau personnage :

[...] il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra pour varier un peu, pour se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage çà et là une petite surprise... on n'exagèrera pas, cependant, cette voie : c'est celle de la perte, celle qui conduit tout droit au roman moderne⁷⁹.

Ainsi conçu le personnage trouve dans la photographie le moyen le plus simple d'exister : le médium est sans doute le plus apte à incarner l'effet de surface recherché par les auteurs du Nouveau Roman.

Dans le Nouveau Roman-photo, le photographique prend le relais du texte descriptif, et se charge de figurer ce nouveau personnage, sans identité : elle le traite en surface et frontalement. Il est unique car identifiable par ces traits, il incarne un type (un détective viril, un espion manipulateur, une espionne incrédule, un narrateur...) mais sa surface reste impénétrable. Il ne peut manifester aucune émotion. Il est complètement absorbé par un rôle qui le dépasse et dont il ignore l'étendue : cette fonction le déconnecte de sa propre histoire. Les personnages des nouveaux romans-photos n'ont ni passé, ni avenir. Ils sont le plus souvent isolés les uns des autres : par le jeu du cadrage, de l'agencement des vignettes et des planches, il y a toujours une distance entre eux. Inscrites dans une boucle narrative qui les ramène toujours au même point, les amantes de *Droit de regards* n'existent

⁷⁹ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.27.

que dans le temps de la narration et dans l'espace de l'ouvrage. Quant aux personnages de *Fugues*, le lecteur apprendra bien assez tôt que leur avenir est largement compromis, et que leur passé restera un mystère, tout autant que cette obscure « affaire de l'aéroport » qui semble les lier.

c. Un Nouveau Réalisme

Parmi les conditions du Nouveau Roman présentées par Ricardou et Van Rossum-Guyon, la « prolifération des anecdotes⁸⁰ » est celle qui prête le plus à contresens. En effet, cette attention portée au détail, ne doit pas être perçue comme le signe d'un désir d'objectivité absolue ; elle est plutôt le moyen de provoquer la subjectivité : face à une profusion d'éléments, et une retenue de toute explication, le lecteur est contraint d'interpréter les faits. Il reproduit par sa lecture, le mode d'appréhension du monde. Cette construction du roman porte la marque d'un nouveau réalisme, qui tient le réel pour une représentation, alors que le réalisme d'un roman classique est une tentative de figurer ce réel.

On trouve le pendant de cette orientation du roman dans les ouvrages de Plissart et Peeters ; les auteurs s'attachent sur un mode néo-romanesque, à mettre en présence la fiction à travers des constructions d'images complexes (*Droit de Regards*), et une profusion de détails qui restent en suspens. *Le Mauvais œil* est, à ce titre, très illustratif ; l'ouvrage multiplie les détails et les scènes aussi étranges qu'anecdotiques, sans qu'on puisse véritablement en mesurer l'impact sur l'histoire : la présence intrigante d'une « dactylo », la rencontre avec l'« homme aux bougies », ou le prêtre, la nécessité d'un lieu où se cacher. Ces éléments sans explications correspondent à la réalité d'une situation qu'on ne peut percevoir intégralement. À la maîtrise des détails dans la fiction réaliste, Plissart et Peeters préfèrent une profusion de détails laissée à l'interprétation du lecteur, au risque d'une perte ou d'une déviance du sens.

Le Nouveau Roman, met en présence une fiction, d'où la nécessité de rendre visible la construction. C'est sur ce postulat que les propositions néo romanesques et celles d'une photographie de l'instant décisif, qui leur sont contemporaines,

⁸⁰ Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), « Conclusion et perspectives », *op. cit.* , p.402-403.

affichent leur différence. À l'opposé du Nouveau Roman, la photographie de *l'instant décisif* se présente comme une empreinte du réel, un cadre sur le monde. En contrepoint à cette proposition photographique documentaire, il existe une pratique qui cherche à dépasser la simple restitution, à aller au-delà du réel, pour proposer un regard sur son sujet ; elle est bien une construction du réel, mais sans jamais relever de la fiction.

Après la Nouvelle Objectivité, La photographie pure (Straight Photography) ou la Nouvelle Vision des années trente, qui mettaient en œuvre toutes les ressources de la photographie pour restituer la beauté objective du monde, la photographie subjective des années cinquante présente l'image comme le reflet de l'intériorité du photographe. Les prises de vues se font en rupture de toute obligation d'identification du sujet : la photographie est abstraite. L'intervention de l'opérateur est revendiquée ; la relation avec le réel est ainsi perturbée. La photographie reste cependant le résultat d'une adéquation, à un *instant T*, entre un objet réel et le sentiment du photographe. Elle est conditionnée par l'attention que ce dernier porte au monde qui l'entoure, et témoigne de cette relation. Il n'est pas encore l'heure d'envisager les possibilités d'une rencontre entre la photographie d'art et la fiction.

La photographie est entrée très tôt dans le champ de la fiction romanesque ; on pense notamment aux réalisations de photographes anglais, comme Cameron ou Peach Robinson. Toutefois, elle reste largement assujettie au texte, et ne parvient pas à dépasser le stade de la mise en image. Il existe en outre une large production de photographies mises en scène, à la seule fin d'illustrer les romans, reste que, ni l'une ni l'autre n'ont de prétentions artistiques. Ils ne font que dessiner les contours du territoire photographique de la fiction ; si les choses se précisent, il est encore peu question de perméabilité entre photographie artistique et fiction narrative ailleurs qu'au cœur des pages du livre.

Pour que le médium photographique intègre le fait de raconter des histoires comme un terrain d'investigation possiblement artistique, il faut attendre la seconde moitié des années soixante. Alors que le plus grand nombre des pratiques

artistiques participent de ce que Mœglin-Delcroix qualifie de déclin narratif⁸¹, des artistes comme Leslie Krims, Duane Michals, ou Jean Le Gac, proposent, sous la forme de saynètes, de séquences, ou de livres, de raconter des histoires, leur histoire. Plissart, revendiquant ces influences s'inscrit dans une voie narrative de la photographie.

2. Le sens et la surface

Paradoxalement, ces personnages réduits à la mise à plat d'une seule de leur facette, semblent jouir d'une certaine cérébralité. D'un point de vue littéraire, cette impression est fort probablement le fait d'une résistance du lecteur rompu à établir la psychologie des personnages de roman. D'un point de vue photographique, elle est une conséquence d'un médium qui a la faculté de montrer par-delà l'apparence. Dans les deux cas, il s'agit d'une résurgence de ce que Robbe-Grillet dénomme les « vieux mythes de la profondeur⁸² », en écho à une description que Barthes fait de l'écriture de *Les Gommages* : « l'écriture de Robbe-Grillet est sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités⁸³ ». Robbe-Grillet et Barthes sont ainsi parfaitement complémentaires : le premier écrit les romans dont l'analyse, par le second, constitue le fondement du genre littéraire desdits romans. En se fondant sur les écrits théoriques de Barthes, et notamment *Littérature objective*⁸⁴ qui analyse les premiers textes du romancier (*Les Gommages* et *Le Voyeur*), l'écrivain inscrit la surface comme principe essentiel du dispositif néo-romanesque.

⁸¹ Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit.

⁸² Alain ROBBE-GRILLET, « Une voie pour le roman futur », in *Pour un Nouveau Roman*, Les Éditions de Minuit, 1963 (première parution de l'article en 1956).

⁸³ Roland BARTHES, « Littérature objective », op. cit., p.33.

⁸⁴ *Idem*.

Selon Yanoshevsky : « Ce texte apparaît comme le générateur de l'essai «Une voie pour le roman futur» de Robbe-Grillet. Non seulement ce dernier y reprend les vocables qui caractérisent le discours du critique, mais il emprunte également ses concepts ».

Galia YANOSHEVSKY, « De *L'ère du soupçon* à *Pour un nouveau roman* : de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces », in *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 67-80.

a. Une mise à plat

Robbe-Grillet ne manque jamais d'évoquer cette tradition littéraire, délétère selon lui, et qui consiste à établir précisément l'ensemble des caractères propres des personnages. Cette définition d'ensemble constitue l'assise apparemment nécessaire au développement de traits particuliers : le passé supposé d'un personnage nourrit son caractère et peut justifier, par exemple, les faits présentés. Ce fonctionnement donne également plus de réalisme à la diégèse en donnant au temps une permanence : le temps relaté par l'histoire n'est qu'une fenêtre sur un temps diégétique continu. Pour le nouveau romancier, cette forme littéraire léchée n'est pas à même de traduire la complexité du monde ; elle le contraint à un mimétisme avec le réel, et, ce faisant, le contient dans des normes qui, aussi loin aillent-elles, trouvent toujours des limites. Robbe-Grillet parle à ce sujet, de « creuser dans la Nature », « descend[re] dans l'abîme des passions humaines » ; il évoque « le vertige sacré » du lecteur face à un « gouffre ». Il oppose finalement à ces projections abyssales, sa conception d'une nature à plat : « la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur [celui des personnages] ». Le plus important se passe en surface, et c'est à cette seule condition que le langage littéraire est susceptible, pour les nouveaux romanciers, d'évoluer ; autrement dit, il faut, suivant les mots de Robbe-Grillet, « destituer les vieux mythes de la profondeur ». L'écrivain ne parle, de fait, pas en son seul nom ; le pronom « nous » regroupe tous les écrivains du Nouveau Roman. Dans une intervention au colloque sur le Nouveau Roman de Cerisy-la-Salle (1971), Mieke Taat⁸⁵ étend même cette conception d'une littérature en surface, à un cercle plus grand que le seul Nouveau Roman⁸⁶ :

"Dans la littérature moderne nous observons une remontée vers la surface. Au lieu de chercher, dans les profondeurs, des essences/ substances, on va parcourir les superficies et l'on y découvre ce liquide léger et volatil qu'est « l'essence » selon une définition plus appropriée à notre époque des machines."

⁸⁵ Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), « Conclusion et perspectives », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Tome 1 : Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972, p.400-403.

⁸⁶ S'il ne les nomme pas ici, on peut néanmoins agréger à cette conception, des propositions comme celles de l'Oulipo.

b. La photographie comme surface sensible

Au contraire de la littérature qui se développe en profondeur, la photographie se présente, dès l'origine comme une surface sensible, une empreinte sans épaisseur. En quête de légitimité ou inscrits dans une démarche artistique, les photographes du XIX^e cherchent à dépasser les limites de la surface, et s'attèlent à produire du symbolique. Cependant que la peinture se dirige progressivement vers une utilisation de la surface propre, en dehors de toute illusion de profondeur, la photographie prend une direction plus littéraire ; il ne s'agit pas seulement de montrer, de donner à voir, mais plutôt de raconter. Ce lien à la narration, conduit une part importante de la production photographique, parmi laquelle se trouve celle de *l'instant décisif*.

Ainsi qualifiée par Cartier-Bresson, cette photographie articule de manière particulière la narration, l'histoire et le réel. La quête de *l'instant décisif* conduit à prendre des images d'une histoire présumée. Ces images sont voulues par le photographe comme des moments volés. Il n'y a plus de mise en présence, mais la preuve d'un temps révolu ; la distance entre le moment de l'image et le moment de sa réception nourrit un effet de nostalgie. Le réalisme des faits et du temps, la profondeur (recrée par le dispositif) des caractères, le principe même du récit, conduisent la photographie de *l'instant décisif*, contemporaine du Nouveau Roman, à l'opposé des nouvelles investigations littéraires.

À ce moment de leur coexistence, on ne s'étonnera donc pas qu'aucun lien n'ait pu se nouer entre le Nouveau Roman et la photographie, objet de surface s'il en est. Alors même que les nouveaux romanciers s'intéressent dès la fin des années cinquante à l'image, cinématographique (Duras, Robbe-Grillet), puis photographique (Simon), ou encore à une forme d'aplatissement du cinéma, le cinéroman (Robbe-Grillet), il faut attendre les années quatre-vingt, pour que la surface photographique rencontre le roman mis à plat. Entre temps, des débuts du Nouveau Roman à la parution des objets de Plissart et Peeters, une autre photographie s'est taillée la part du lion : elle est en dissidence avec l'instant décisif et un certain principe de vérité de l'image. Des plasticiens, comme Boltanski ou Le Gac, ont remplacé la peinture par la photographie, d'autres ont fait coexister l'écriture et la photographie (Art & Language, Victor Burgin, Joseph Kosuth, Douglas

Huebler), des photographes ont expérimenté la narration (Michals), la littérature et la peinture (Jeff Wall), et des écrivains, prolongé la littérature dans la photographie (Denis Roche). Chacune de ces pratiques a permis de questionner les qualités d'objectivité de la photographie, qu'il s'agisse de son aptitude à recréer, à représenter, mettre en présence, à convertir, voir à mentir. Elles ont, à leur manière, instauré une ère du soupçon en photographie. À l'issue de ses pratiques, la photographie n'apparaît plus comme un objet monolithique ; elle doit être pensée comme le fruit d'allers et venues entre ses deux pôles de références : le document et la fiction.

c. La surface du Nouveau Roman-Photo

À ce moment de son histoire, la photographie du roman-photo est en mesure de dépasser le stade de l'illustration pour proposer une réflexion sur l'ambivalence de sa nature. Dans la continuité du Nouveau Roman, Plissart va construire une fiction, rejetant pour cela le principe de réalisme, et remettant en cause la valeur documentaire du médium. Elle met le principe photographique à plat, le support, le sujet. La photographie se fond dans la page, et s'organise en vignettes sur la surface de la planche. Elle n'est pas un objet qui s'inscrit dans un rapport de frontalité verticale avec le spectateur ; sa matière devient, par le procédé d'impression, celle du livre. Elle perd sa propre épaisseur pour s'incarner dans celle de la page.

Le format du livre, du travail de la photographie dans l'espace de la page, est un choix sans concession. En effet, les romans-photos de Plissart et Peeters n'existent que par le livre, et les photographies n'ont fait l'objet d'aucun tirage en vue d'être exposées : elles n'ont pas d'existence en tant que tirage photographique autonome. Les photographies de Plissart sont assujetties à la surface, et cela qu'il s'agisse de la page, du support photographique, ou du principe narratif.

Les vignettes photographiques de *Droit de regards* suivent par exemple, un double mouvement linéaire et en spirale⁸⁷. Ces deux mouvements sont théoriquement infinis, et à ce titre, ne constituent pas une contrainte pour la

⁸⁷ Voir chapitre II, « Droit de regards : au-delà du roman-photo » / « Dispositif et contraintes ».

narration ; ils ont surtout la particularité de se développer en surface, de couvrir un espace qu'on ne pense pas en trois dimensions, mais en deux. Le parcours des personnages dans l'espace architecturé, est restitué à l'état de plan. Ce mouvement à plat complète un fonctionnement photographique qui incarne précisément une transposition du monde à une surface plane. La matière de l'image, la disposition des vignettes, le schéma narratif, illustrent le principe d'une littérature superficielle au sens propre du terme ; ces éléments ont une aptitude à couvrir la surface qui déborde largement celle de l'écriture. Paradoxalement, cet état de superficialité, qui est également commun au roman-photo populaire, ne constitue pas une qualité pour ce dernier ; le sens figuré prend le pas sur le sens propre, et la qualification de superficiel vient condamner un genre jugé sans profondeur. Acquis aux règles romanesques les plus traditionnelles, celui-ci s'attache pourtant à développer des caractères pour donner de l'ampleur à l'histoire ; reste que, face à un genre qui conditionne son développement au principe de la fin heureuse, et pour qui le bonheur est un dû pour l'héroïne, les critiques sont unanimes : le roman-photo est plat. Pris dans le jeu de ces oppositions de termes et de genres, le Nouveau Roman-photo peine à se définir, ce qui ne facilite pas sa réception.

Par-delà la nature photographique et le dispositif photo-romanesque, le contenu photographique est également un moyen de mettre en évidence cette problématique de la surface si chère au Nouveau Roman. Le constat de Taat est, à ce sujet, tout à fait éclairant :

Les rapports d'un signe avec d'autres constituent une configuration horizontale, bidimensionnelle. Cela explique non seulement le rôle des cartes postales, images publicitaires, etc. dans les romans modernes, mais encore le fait que tous les jeux dont on parle dans le Nouveau Roman (jeu d'échecs chez Ricardou, jeu de dominos chez Robbe-Grillet, etc) sont des jeux de surface⁸⁸.

⁸⁸ Mieke TAAT, discussion suite à l'intervention de Michel Mansuy, in Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Tome 1 : *Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972, p.98-99.



Fig. 236 *Droit de Regards*, p.53



Fig. 237 *Droit de Regards*, p.63



Fig. 238 *Droit de Regards*,
p.1



Fig. 239 *Droit de Regards*, p.98

Dans *Droit de regards*, l'introduction du damier dans l'histoire, renvoie au jeu et au thème de l'enfance ; il renvoie également au dispositif du plan, à l'organisation en case, et aux règles de la surface. On assiste à un effet d'emboîtement du motif quadrillé ; il y a le quadrillage, irrégulier, que produit la disposition des vignettes ; dans l'image, on perçoit ensuite le quadrillage régulier des dalles de moquettes (Fig.236); et enfin, apparaît le damier, que la photographe a pris soin de placer au centre d'une dalle carrée (Fig.237).

Le damier concentre le système du roman-photo, et le réduit, par le biais d'une métaphore filée, à l'essentiel : le roman-photo est une surface de jeu. En tant que telle, il relève de la même double nécessité : une vision d'ensemble et une attention à la case. Les jeux de plateau nécessitent un mode d'appréhension globale de la surface. C'est à cette condition que les règles prennent leur sens, et que les enjeux sont compréhensibles. En outre, la surface de jeu est aussi une structure composite ; dans le cas du damier, on a affaire à une organisation de cases, qui induit un type de déplacement. Il est donc indispensable de considérer l'enjeu d'une case, pour évoluer vers la (les) suivante(s). Les étapes de cette évolution se matérialisent par l'entremise du pion. Celui-ci joue le rôle que lui donnent les règles, ce qui le rapproche sensiblement d'un personnage que le Nouveau Roman présente comme l'accessoire de la narration. Dans le cas du jeu de dames, l'issue dépend des projections du joueur. Dans le cas du roman elle dépend des projections de l'auteur.

Dans *Droit de regards*, le motif du damier s'adresse à celui qui joue la partie, le lecteur. Il le renseigne sur la conception que les auteurs se font du personnage, et l'encourage à toujours prêter attention aux modalités de sa lecture. Ainsi, il notera que les personnages de *Droit de regards* sont tous vêtus de noir ou de blanc ; ils sont, de ce fait, susceptibles d'être assimilés aux pions du damier. Il constatera également que le revêtement de sol quadrillé, agit comme le révélateur d'un espace diégétique devenu une surface de jeu soumise à des règles. S'il n'y a pas de lecture du jeu possible, il pourra néanmoins remarquer que les scènes de début et de fin figurent des corps de femmes superposés. En considérant que ces scènes

correspondent aux bords opposés d'un damier, ces corps superposés renvoient assurément aux dames du jeu⁸⁹.

3. Le principe de Déconstruction

À la mise à plat savamment orchestrée par Robbe-Grillet, s'oppose l'obsession derridienne de percer la surface. Les deux versions s'opposent dans un même élan géométrique. Le volume de l'imaginaire, de la diégèse fait l'objet d'une opération de déploiement par Robbe-Grillet, tandis que les données du texte n'apparaissent à Derrida que comme une des faces d'une forme cachée. L'écrivain déconstruit en amont, le philosophe en aval. Le premier produit des romans en mettant à plat les structures classiques de la littérature ; le second propose de décortiquer la structure d'un écrit, pour accéder au sens profond, sens d'autant plus véritable qu'il est dissimulé. Dans la partie consacrée à l'étude de *Droit de regards*⁹⁰, on a pu évoquer la lecture du roman-photo par Derrida et envisager l'incidence de celle-ci sur la réception de l'ouvrage. Cette incidence dépasse pourtant le seul cadre de *Droit de regards* et de sa réception.

a. Nouveau Roman et Déconstruction

En préalable, il est important de mettre en lien le Nouveau Roman et la Déconstruction dans un champ qui dépasse celui des objets photographiques de Plissart et Peeters. On a pu attester de l'intérêt que portent les auteurs, et plus particulièrement Peeters, à des figures comme celles de Robbe-Grillet et de Derrida ; il paraît à présent utile de montrer que des liens entre ces deux figures peuvent être tissés autour de la seule notion de déconstruction. Si le terme est aujourd'hui indissociable de la pensée de Derrida, et que son sens est acquis à cette pensée, il lui préexiste pourtant largement. Il ne s'agit pas d'un néologisme ; le verbe *déconstruire* fait son entrée dans le dictionnaire académique en 1798 et en

⁸⁹ Le but du jeu de dames consiste à atteindre la dernière ligne du camp opposé, pour former une dame, celle-ci est constituée par l'assemblage de deux pions : un premier que le joueur a mené jusque-là, et un second, perdu pendant la partie, et restitué par son adversaire. La dame a pour particularité de se déplacer en suivant les diagonales du damier, et non plus simplement de case en case.

⁹⁰ Voir Chapitre II, « *Droit de regards* : au-delà du roman-photo » / « Texte et conséquences ».

disparaît en 1932⁹¹. Il faut ensuite attendre quelques années pour le voir réapparaître dans le champ spécifique de la philosophie. En se gardant bien de prendre position, on admettra deux contextes de réapparition possibles : en 1955, avec la traduction du texte de Heidegger, *Contributions à la question de l'être*, par Gérard Granel ; et en 1967, dans l'ouvrage de Derrida, *De la Grammatologie*. Le premier, proposant une traduction au plus près du texte de Heidegger, opte pour une forme composée du terme :

Cela est plus important que de savoir si le mot "dé-construction" par lequel je traduis *Abbau* apparaît pour la première fois dans la philosophie française sous ma plume. Ce que je veux dire, c'est que "dé-construction", c'était évidemment pour éviter « destruction » qui, même avec un tiret, renverrait à *Zerstörung* plutôt qu'à *Abbau*. Donc, "dé-construction". Je ne vois pas quel est l'intérêt d'être ou de ne pas être le père de ce vocable⁹².

Le second agrège la pensée du philosophe allemand à sa propre réflexion, et propose une forme unifiée du terme :

Le mot "déconstruction" existait déjà en français, mais son usage était très rare. Il m'a servi d'abord à traduire des mots, l'un venant de Heidegger, qui parlait de "destruction", l'autre venant de Freud, qui parlait de "dissociation"⁹³.

Hors du champ philosophique, la notion de déconstruction est également utilisée dans la fin des années cinquante pour évoquer la méthode littéraire des auteurs du Nouveau Roman ; on parle effectivement d'une littérature qui déconstruit les règles romanesques traditionnelles. Robbe-Grillet convoque même, à certaines occasions, la pensée de Heidegger ; Barthes y fait d'ailleurs explicitement allusion :

« La condition de l'homme, c'est d'être là ». Robbe-Grillet rappelait ce mot de Heidegger à propos de *En attendant Codât*. Eh bien, les objets de Robbe-Grillet, eux aussi, sont faits pour

⁹¹ Plus précisément, selon le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, le verbe est attesté dans le dictionnaire académique en 1798, supprimé en 1835, rétabli en 1878, et à nouveau supprimé en 1932.

⁹² Dominique JANICAUD, « Questions à Gérard Granel », *Heidegger en France, II – Entretiens*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 172-179.

⁹³ Propos de Jacques DERRIDA, recueillis par Roger-Pol DROIT le 30 juin 1992. Longtemps resté inédit, l'entretien a finalement été publié dans *Le Monde*, à l'occasion du décès du philosophe, le 12 octobre 2004.

Roger-Pol DROIT, « Entretien avec Jacques Derrida », in *Le Monde*, 12 octobre 2004.

être là. Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un « être là » et de lui ôter un « être quelque chose⁹⁴ ».

Suivant cette lignée philosophique, les propositions du Nouveau Roman semblent capables d'illustrer, avant l'heure, la méthode *déconstructiviste*, telle que la définit Derrida : « la déconstruction commence par le contraire⁹⁵ ». De fait, ce qui définit le Nouveau Roman, se trouve dans un mouvement d'opposition à une littérature classique, formellement établie.

Plissart et Peeters agglomèrent ces réflexions, acquises au fil des lectures mais également des échanges avec les écrivains du Nouveau Roman, le penseur structuraliste ou le philosophe de la déconstruction, dans leurs propositions de Nouveau Roman-photo. Ce faisant, ils parviennent à déconstruire les mythes de l'instant décisif, de l'image unique, de la photographie comme empreinte, et à proposer une construction photographique fictionnelle et narrative.

b. Une déconstruction à double titre

Lorsque Derrida affirme qu'un texte ne se livre qu'en surface, et que l'on sait que « la déconstruction est [...] une méthode fondée sur la subversion de l'apparence en surface, de manière à révéler les diverses couches cachées et leurs articulations⁹⁶ », la rencontre du philosophe avec la photographie n'attend qu'une occasion pour se formaliser. *Droit de regards*, un objet photographique sans texte, est, pour lui, cette occasion. Dans la lecture qu'il propose du roman-photo, il déconstruit l'image au sens littéral, puisqu'il l'a restituée par le texte. Il est également conscient de soumettre son texte à une possible déconstruction par le lecteur : la forme éclatée du texte anticipe cette dernière. Plutôt qu'une démonstration philosophique, elle propose un éventail de pistes, parfois contradictoires, et des articulations fondées sur la polysémie des termes. Lecture de la narration photographique, lecture par Derrida, lecture de la lecture par Derrida, relecture : cette mise en abyme des lectures place le lecteur dans une posture de

⁹⁴ Roland BARTHES, « Littérature objective », *op. cit.*

⁹⁵ Roger-Pol DROIT, « Entretien avec Jacques DERRIDA », *op. cit.*

⁹⁶ Barry LOEWER, « La déconstruction de Derrida », in *Les Grandes théories philosophiques*, Paris, Le Courrier du Livre, 2011, p.148.

doute et d'interrogation systématique. Elle l'invite à considérer encore et encore la proposition.

La pensée de Derrida trouve en fait sa place dans l'élaboration de chacun des romans-photos de Plissart et Peeters. Elle s'infiltré dans des propositions narratives dont l'accès au sujet et à la forme, est conditionné par l'aptitude du lecteur à remettre en cause les codes de la narration. Cette déconstruction formelle génère ainsi une lecture non linéaire : un décalage entre l'image et le texte (*Le Mauvais œil*), une chronologie éclatée (*Fugues*), ou une narration mise en abyme (*Droit de regards*). Cette déconstruction de la forme induit une lecture dubitative ; elle implique de mettre en lumière les rouages, de réfléchir aux liens, de reformuler les propositions. Par-delà la narration, l'objet photoromanesque est le point de départ d'un cheminement analytique. C'est en cela qu'il permet notamment de faire le lien avec l'approche *déconstructive* de Derrida.

Le concept derridien part du constat qu'il ne saurait y avoir « une seule interprétation correcte déterminée par la signification standard des mots qui le composent⁹⁷ ». Partant, il ne met pas en jeu la définition de ce qu'est l'objet, mais cherche à révéler les enchaînements et leurs implications. Une telle approche permet à Derrida de pousser le texte dans ses retranchements, au point de lui trouver un autre ordre de référence et de fonctionnement. Le texte est une apparence de sens. Cette problématique d'un sens qui ferait illusion en surface, qui existerait en tant que finalité, et en dehors de son véritable processus d'engendrement, rapproche le textuel du photographique. À ceci près que la ressemblance entre l'image et son sujet, conséquence propre au dispositif projectif et au support photographique, occulte les effets de la transposition. Le style, le point de vue, le message de l'auteur, ne parviennent pas complètement à évincer l'illusion de réel. Le rapport de Derrida au texte, semble se télescoper naturellement dans la conception photographique et narrative que Plissart et Peeters se font de leurs propositions : il n'est pas question de réel, de rapport au réel ou de fiction, mais de ce qui existe au-delà de la surface, et du réseau qu'il est

⁹⁷ Barry LOEWER, « La Déconstruction de Derrida », *op. cit.*, p.148.

nécessaire d'activer pour produire un objet qui ne se résume finalement plus qu'à sa surface.

Les Nouveaux Romans-photos mettent en lumière le rôle de l'infrastructure dans la mise en œuvre, textuelle ou photographique, de la narration. Les auteurs ne lui laissent pas plus de place que celle qu'elle occupe déjà nécessairement dans un roman traditionnel, ou dans toutes autres formes narratives ; en revanche, ils obligent le lecteur à ne pas percevoir la surface visible comme une fin en soi, et ce faisant, à ne pas considérer celle-ci comme détentrice de la solution de l'ouvrage. Dans un texte comme *La Bibliothèque de Villiers*, Peeters tente déjà de déloger le lecteur de ce poste attentiste ; l'accès au sens et à la solution est conditionné par la mise au jour de la structure du texte. L'histoire ne se construit pas à partir des faits énoncés dans le texte : elle est le texte, au point de donner à la narration le rôle principal.

c. Enquête, fuite et poursuite : pour une illustration de la déconstruction

La surface est le point de départ de toute compréhension ; la mise au jour de l'infrastructure se fait au gré d'indices dans l'image et dans le texte. Pour Plissart et Peeters, cette méthode de la déconstruction prend naturellement corps dans un genre narratif mêlant mystère, fuite, poursuite et enquête. Le polar, le policier, l'espionnage, sont les genres qui se prêtent sans doute le plus facilement à l'analyse des faits, à la recherche des motivations, de l'indice, à ce qui existe au-delà des apparences. La fuite, et la poursuite illustrent quant à elles le sens qui échappe, la poursuite de la vérité, la nécessité obsessionnelle de savoir et de comprendre.

Le titre et le sujet du premier roman-photo de Plissart et Peeters, sont à ce sujet, plutôt évocateurs. *Fugues* est un titre qui fait évidemment référence à une construction musicale fondée sur la répétition ; il s'agit ici de la même histoire, mais proposée dans chacune des parties de l'ouvrage, sous un jour différent : les faits sont perceptibles par le biais de chacun des personnages. La notion de « fugue » évoque également l'idée d'une fuite, et induit simultanément la besoin d'aller à la recherche. Alors que les personnages se poursuivent, et s'observent pour tâcher de

trouver des réponses, le lecteur/spectateur poursuit sa lecture dans l'attente d'une réponse, ou tout du moins d'informations qui lui permettront de faire le point sur toute l'affaire. Cette posture est précisément celle que les auteurs tentent de bousculer : ils ne donneront donc pas toutes les réponses à un lecteur qui doit comprendre que le système narratif mis en œuvre prime sur l'issue de l'histoire. À l'instar des personnages pris au piège d'une machination qui les dépasse, le lecteur se rend compte qu'il a été manipulé. La photographie ne dit pas la vérité, et le texte sous-entend. Les constats ne questionnent pas tant l'intention des auteurs, que les faits. Dans les deux cas, ils réclament une posture de doute. Dans sa lecture de *Droit de regards*, Derrida insiste sur la notion de soupçon :

Car le soupçon vous vient, il est a priori fondé, vous en avez le droit : « la scène primitive », comme tout ce qui s'ensuit, n'est pas vu réellement, seulement au titre de la photographie, référée à de la photographie déjà : regardée, développée, prolongée ou projetée, analysée en expansion sous le regard, le droit de regard, d'un autre ou d'une autre que vous n'avez pas encore rencontré(e) mais qui était déjà là dans l'ordre d'un autre temps. Vous voyez ce que l'autre voit⁹⁸.

La conception du texte, la technique de lecture que Derrida développe dans le concept de déconstruction, semblent trouver leur place dans l'ensemble des propositions photoromanesques. L'influence de la déconstruction se donne à lire dans la forme et les sujets des romans-photos. Partant, la poursuite, la recherche, l'enquête, illustrent dans la fiction ce que les auteurs attendent du lecteur ; ces thématiques sont développées dans chacun de leurs ouvrages photoromanesques. Dans *Droit de regards*, se sont trois femmes, ou encore deux fillettes, qui se poursuivent. Dans *Le Mauvais œil*, ce sont des enquêteurs qui entendent la version d'un protagoniste, entre témoin et accusé, et qui utilisent l'image photographique comme autant de preuves pour le confondre.

Dans *Prague*, c'est l'histoire croisée de personnages partis à la découverte de la ville éponyme. Qu'il s'agisse du cinéaste sans nom, ou de Pierre Morin surpris par le Coup de Prague de 1948, qu'ils cherchent quelque chose ou qu'ils cherchent à fuir, ces deux personnages sont plongés dans une histoire entre roman de cœur, roman d'espionnage et polar. Une histoire met en scène un cinéaste en repérage

⁹⁸ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p.XII.

pour son prochain film ; il sillonne la ville, et le lecteur peut suivre ces déplacements d'autant plus précisément que les auteurs ont pris soin de joindre un plan de Prague ; ce plan illustre d'une autre façon que photographique, le principe d'une surface intelligible. La seconde histoire met en scène, sur fond d'agitation politique, Pierre Morin, et sa rencontre avec Helena Horova, une jeune tchécoslovaque, et ses tentatives pour la soustraire au pouvoir politique qui la menace.

Dans le corps de l'histoire, une jeune femme évoque également « l'histoire d'un homme qui, après une rupture, vient rechercher à Prague les traces de celle qui l'a quitté⁹⁹ ». Peeters décrit ainsi l'enquête de cet homme : « Entraîné de lieu en lieu, renvoyé de personne en personne, il rassemble des informations contradictoires découvrant cette femme qu'il croyait connaître mieux que quiconque. Lorsqu'il la retrouvait enfin [...] elle lui disait qu'ils n'avaient rien en commun, qu'elle appartenait à cette ville¹⁰⁰ ». En rapport avec le texte, Plissart propose des photographies qui présentent des symboles de la puissance du pouvoir politique : des hommes en uniforme et armés, un tank, la statue dans le plus pur style communiste, d'une figure militaire, un bâtiment qui s'impose par le jeu de contre-plongée photographique. À la première lecture, la coïncidence du texte et de l'image photographique semble problématique. Sans être aussi énigmatique que *Correspondance*, cette mise en lien phototextuelle, tient en effet plus de la confrontation que de l'illustration. Elle illustre en fait la force brutale qui se cache derrière la beauté de Prague. Cette dualité se retrouve dans le caractère de cette femme qui éconduit l'homme venu la chercher : Prague et elle ne font qu'une. Une forme de vérité semble naître de cette juxtaposition. Peu importe que le bâtiment photographié ne soit que la façade d'un château d'eau et pas celle d'un lieu emblématique du pouvoir politique : tout n'est que question de mise en relation. En cela, le roman-photo de Plissart et Peeters peut être rapproché d'une proposition photo-littéraire comme *Bruges-la-Morte*.

On ne saurait manquer de souligner ici, le paradoxe d'un objet né de la rencontre d'une volonté résolue de mettre à plat, et d'une nécessité de replacer la

⁹⁹ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, *Prague. Un mariage blanc*, Paris, Autrement, 1985, p.43.

¹⁰⁰ *Idem.*

démarche dans sa filiation, dans sa propre histoire de création. La profondeur n'est plus dans celle d'une psychologie, d'une histoire diégétique supposée, mais celle de la formation de l'œuvre.



Fig. 240 *Prague*, p.42
Dans les jardins du Pavillon Royal de Plaisance



Fig. 241 *Prague*, p.42
Monument des tankistes soviétiques à Smichov



Fig. 242 *Prague*, p.43
Une statue sur la place
Interbrigady à Devjice



Fig. 243 *Prague*, p.43
Château d'eau municipale à Podoli

4. Une écriture photographique

L'image est au cœur des préoccupations du Nouveau Roman. En posant le problème d'une fiction traitée comme une surface, la correspondance avec l'image s'est imposée. Dans ce contexte, il semble même que la pensée et l'image soient indissociables. Image mémorielle, rêve, sensation de déjà vu : l'activité cérébrale passe nécessairement par la représentation imagée. L'œuvre du Nouveau Roman consiste à restituer au mieux un rapport au monde qui est visuel avant d'être verbal. Les nouveaux romanciers pensent par l'image et transcrivent cette image par le verbe. Qu'il s'agisse des souvenirs de Sarraute, de l'histoire de Simon, ou des perceptions de Robbe-Grillet, les détails, décors et paysages, sont abordés comme on le ferait en décrivant une image. Le sujet du nouveau roman n'est pas le monde, mais sa représentation. Le recours à la « représentation graphique du réel¹⁰¹ », présenté comme une règle incontournable du Nouveau Roman par Ricardou et Van Rossum-Guyon, illustre précisément cette conception. Il s'agit en fait de substituer à une description, une image, et de mettre ainsi en lumière l'illusion d'objectivité de toute description : le récit d'une scène ou d'un paysage se révèle être une peinture, une photographie, une carte postale. Ce recours trouve son pendant dans l'introduction du texte, en tant que motif écrit et sujet photographique : alors que le Nouveau Roman propose de mettre l'image dans le texte, les romans-photos de Plissart et Peeters, *Droit de regards* et *Aujourd'hui* plus spécialement, mettent le texte dans l'image.

a. De l'image décrite à l'image de l'écrit

Absorbée par le texte, l'image offre au Nouveau Roman un territoire d'investigation littéraire. La pratique photo-romanesque de Plissart et Peeters dépasse les considérations formalistes du roman-photo, pour proposer un objet, qui, à la manière du Nouveau Roman, est autant une histoire qu'une interprétation de son propre processus de génération d'histoire. Interprétation notamment illustrée par une mise en abyme de l'écrit qui se présente comme l'inverse

¹⁰¹ Michel MANSUY, « L'imagination dans le nouveau roman », in Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Tome 1 : Problèmes généraux, op. cit.*, p.82-83.

photographique de l'image textualisée du Nouveau Roman ; ce dernier trouvait dans l'assimilation textuelle de l'image, un moyen d'investir en profondeur les problématiques d'une fiction devenue son thème de prédilection, la narration photographique va quant à elle, convertir le signe en le confondant dans sa matière. On assiste à un glissement médiatique qui s'opère sur le mode de la réciproque: une partie du texte qui conditionnait d'ordinaire l'image se trouve intégrée à la matière photographique, interrogeant par là même le statut d'un texte comme image et d'une lecture, au sens strict du terme, de l'image. À l'absorption de l'image par l'écrit, le Nouveau Roman-photo¹⁰² substitue l'absorption de l'écrit par l'image.

1) Image décrite

Cette mécanique d'absorption constitue une alternative dans des stratégies de coïncidence texte - image photographique qui relèvent plus généralement de deux types de problématique. D'un côté, celle d'une image qui viendrait en complément du texte. Cette image illustre l'écrit, donne une forme à l'idée contenue dans le texte ; elle s'impose comme une formalisation universelle face à celle, plus aléatoire, d'une image mentale, dépendante de l'imaginaire et de l'expérience de chacun¹⁰³. On parle ici de roman illustré et de quelques rares propositions photographico-littéraires: *Bruges-la-Morte*, *Nadja*, ou encore *La Folle d'Itteville*. Face à cette problématique, se tient celle d'un texte qui viendrait en complément de l'image: titre, légende, commentaires. De nature en apparence simplement informative, ces écritures relèvent de stratégies qui donnent en fait à voir l'image. L'image « sémantisée »¹⁰⁴ se voit ainsi accéder à un autre niveau de sens et c'est tout d'abord à cette condition que le texte s'installe en périphérie de l'image.

¹⁰² Terme proposé par Peeters.

Benoît PEETERS, «Le Roman-photo, un impossible renouveau», in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo, actes du colloque de Calaceite, op. cit.*

¹⁰³ Cf. Daniel GROJNOWSKI, *Photographie et langage, Fictions, Illustrations, Informations, Visions, Théories*, Paris, José Corti, 2002.

¹⁰⁴ « semanticized » dans le texte d' Andreas HAPKEMEYER et Peter WEIERMAIR, *Photo Text - Text Photo; The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*, Zurich, Stemmler, 1996.

À l'articulation de l'illustration et de l'image *sémantisée*, le roman-photo investit et transpose photographiquement l'écrit, se substituant de la sorte à la description littérale et induisant une économie de lecture. Une aptitude à condenser visuellement qui apparaît encore plus évidemment dans les adaptations photo-romanesques d'œuvres littéraires. Reste que la reformulation de l'œuvre n'est que partiellement visuelle. Le verbal persiste et, par sa position de force, ne manque pas de placer sous son autorité une image une fois encore contrainte¹⁰⁵. Nécessité d'avérer ou de conditionner l'information, ce parasitage¹⁰⁶ textuel positionne ici les tenants autour d'enjeux situationnels, en termes d'espace et de hiérarchie (l'image est *sous* le texte), mais il peut encore se radicaliser et, alors que le dispositif du livre de photographie préserve la substance des médias, engager au cœur du roman une conversion littérale du photographique

Ce dispositif de représentation de l'image, a tout particulièrement été exploité, pour ces potentialités narratives, par le Nouveau Roman et trouve d'ailleurs sa place dans l'arsenal théorique développé par Ricardou¹⁰⁷ sous les vocables de «*capture*» et de «*libération*»¹⁰⁸. La *capture* est l'intrusion d'une représentation dans le cours du récit. Ce qui paraissait réel s'avèrera n'être qu'une représentation: une affiche, une peinture ou encore un film¹⁰⁹. Dans *l'Observatoire de Cannes*¹¹⁰, Ricardou utilise une carte postale:

La fillette blonde qui, ainsi, échappe à sa surveillance, s'est approchée du céphalopode. Avec sa baguette, elle soulève un tentacule qui retombe, puis comme fascinée, elle se met à genoux sur le sable et entre en contemplation. En observant plus attentivement le maillot rouge de la mère, on constate qu'il est fait d'une simple pièce de carton amovible, terminée par une languette insérée dans une fente de la carte postale. Soulevé par un ongle, le maillot découvre toute une série de minuscules vues.

¹⁰⁵ Cf. Serge SAINT-MICHEL, *Le Roman-photo*, op. cit.

¹⁰⁶ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, et Seuil, 1982.

¹⁰⁷ Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 112.

¹⁰⁹ *Triptyque* de Claude Simon, regorge d'exemples de captures de ce type (exemples étudiés précisément par J. Ricardou dans *Le Nouveau roman*, op. cit.

Claude SIMON, *Triptyque*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p.21, p.80-81 et p.102.

¹¹⁰ Jean RICARDOU, *L'Observatoire de Cannes*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p.89.

La *libération* quant à elle, est l'exact inverse de la *capture* et amène, en tant que tel, le lecteur de la «*représentation vers des évènements supposés réels*»¹¹¹. Robbe-Grillet¹¹² libère ainsi une scène picturale:

Le contraste entre les trois soldats et la foule est encore accentué par une netteté de lignes, une précision, une minutie beaucoup plus marquées que pour les personnages placés sur le même plan. L'artiste les a représentés avec autant de soin dans le détail et presque autant de force dans le tracé que s'ils avaient été assis sur le devant de la scène. Mais la composition est si touffue que cela ne se remarque pas au premier abord. Le visage qui se présente de face, en particulier, a été figolé d'une façon qui semble sans rapport avec le peu de sentiment dont il était chargé [...]. L'homme est assis, raide, les mains posées à plat sur la table que recouvre une toile cirée à carreaux blancs et rouges. *Il a fini son verre depuis longtemps.* Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle.

Ces intrusions n'apparaissent pas immédiatement au lecteur ; il ne découvre la manipulation qu'à posteriori. Cette mise en abyme de la représentation n'est pour autant pas une expression du pouvoir de manipulation de l'auteur mais plutôt une manière d'amener le lecteur à réfléchir sur la modalité de cette duplication et par là même, sur la reconstitution narrative du réel dans la fiction.

Dans son intervention au colloque de Cerisy en 1971, Michel Mansuy aborde le sujet de ce qu'il appelle des « représentations graphiques du réel ». Il explicite cette substitution de l'image au réel (de la diégèse) par une volonté de « dédramatisation¹¹³ » :

À noter que la narration néo-romanesque obéit à un processus analogue [...]: lorsqu'un personnage du récit souffre trop dans sa chair (Manneret qu'on assassine, l'Eurasienne torturée de *La maison de rendez-vous*), il se transforme souvent en statue, en portrait, en héros de théâtre ou de bande dessinée. Comme la pierre, la toile et le papier sont insensibles, la lecture, ainsi dédramatisée, reprend son cours paisible.

¹¹¹ Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, p. 112, *op. cit.*

¹¹² Alain ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959, p.28-29.

¹¹³ Michel MANSUY, "L'imagination dans le nouveau roman", *op. cit.*, p.84.

Ce procédé s'apparente, selon Mansuy à une forme de sécurisation de la lecture, à destination du lecteur. Pour Ricardou :

ce changement de statut de l'objet fictif permet à la fiction des bifurcations inouïes, car le changement d'une scène prétendument « réelle » en scène « photographique » (ou peinte, dessinée, sculptée, « phantasmée », etc.) provoque un déplacement prodigieux de la fiction. Ainsi se constitue un espace fictif irréductible à tout autre : produit par un langage organisé¹¹⁴.

Les points de vues de Mansuy et de Ricardou sont assurément différents, le premier évoque la lecture, entrevoit la relation du livre avec son lecteur, et ouvre ainsi le système sur l'extérieur; le second, resserre l'analyse sur le fonctionnement propre de la fiction. Leurs interprétations ne s'attachent pas au même niveau du dispositif ; elles procèdent néanmoins, toutes les deux, d'une même impulsion, essentielle pour le Nouveau Roman : la prise de distance avec le réel par le biais de sa mise à plat.

2) Image de l'écrit

À la lumière du Nouveau Roman, les romans-photos de Plissart et Peeters parviennent à aménager ponctuellement des constructions dans lesquelles il n'est plus seulement question de proposer texte et image en regard, mais d'opérer un transfert médiatique des signes. On assiste à une transcription dans et par l'image, d'un des principes listés par Ricardou et Van Rossum-Guyon : « l'intertextualité par insertion littérales de textes, anciens ou contemporains, littéraires ou paralittéraires, qui sont soumis au travail de l'écriture¹¹⁵ ». Cette démarche consistant à mettre du texte dans le texte, est un moyen de mettre en lumière les sources du roman, le fait que le texte naît du texte ; elle est également une façon d'affirmer, par un jeu de mise en abyme, que le roman est toujours une représentation, une reproduction.

¹¹⁴ Réponse de RICARDOU suite à l'intervention de Michel MANSUY, au colloque sur le Nouveau Roman, de Cerisy-la-Salle
Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Tome 1 : Problèmes généraux*, op. cit., p.84.

¹¹⁵ Jean RICARDOU & Françoise Van ROSSUM-GUYON (dir.), « Conclusion et perspectives », op. cit., p.402-403.

Ce croisement est interprété photographiquement par la mise en présence des textes-mêmes, qu'il s'agisse de la présence de roman clairement identifiable (*Le Trêtre* de Vladimir Volkoff et *La Nausée* de Sartre dans *Le Mauvais œil* (Fig.244), ou d'une forme manuscrite (avec un extrait de *Les Miroirs voilés* de Borges dans *Droit de regards*).

Un véritable glissement des systèmes de lecture s'opère en ce cas puisqu'il s'agit de lire la photographie autant que de regarder l'écrit. Le texte en tant qu'élément « parasite » est évacué¹¹⁶. Ni sur, ni sous, ni avant, ni après mais dans l'image, le texte devient dès lors un sujet photographique. Il est mis en abyme dans l'image. Ce sont des mots disséminés dans les photographies¹¹⁷ qui viennent s'exposer comme autant d'énigmes à destination du lecteur. Il s'agit d'indices, une adresse (Fig.245) ou un numéro (Fig.246), griffonnés par Didier Marchant au cours de son enquête dans *Fugues*. D'un message laissé (Fig.247) par une certaine « L », que l'on sait être Leïla, mais qui devient une mystérieuse « elle », comme une marque de l'éternel féminin. Des lettres de Bertrand Zoldi¹¹⁸ qui envahissent la surface de la page (Fig.248), un journal intime¹¹⁹ (Fig.249) dont les extraits choisis s'isolent sur des pages blanches ou encore des graffitis¹²⁰ dispersés dans le fond des images. Autant de signes, qui n'ont pas vocation à introduire du réel dans une image photographique, qui cherchent au contraire à lui échapper, mais qui posent le texte comme sujet photographique.

L'écrit n'est dans ces conditions, plus cet élément hétéroclite qui se superpose à l'image et l'asservit en investissant sa surface. L'indifférenciation des matériaux de l'image et du texte ne permet plus d'établir de hiérarchisation dans l'espace et les typologies de combinatoire. Le texte fait partie intégrante de la surface photographique : ce qu'il renvoie de l'image appartient à l'image, opérant

¹¹⁶ « Parmi les principaux procédés de connotation de l'image photographique, on peut joindre le texte qui accompagne la photo (...). Le texte constitue un message parasite destiné à connoter l'image, c'est à dire à lui « insuffler » un ou plusieurs signifiés seconds (...) », Roland BARTHES, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.19-20.

¹¹⁷ Jacques Derrida parle dans sa lecture de *Droit de regards*, des « mots perdus d'un roman-photo (qui) ressemblent [...] à des hiéroglyphes indéchiffrables ». Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p. VII.

¹¹⁸ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, *op. cit.*, p.103 et p.114.

¹¹⁹ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Aujourd'hui*, *op. cit.*

¹²⁰ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Droit de regards*, *op. cit.*, p.57.



Fig. 244 *Le Mauvais œil* p.13



Fig. 245 *Fugues* p.17



Fig. 246 *Fugues* p.27

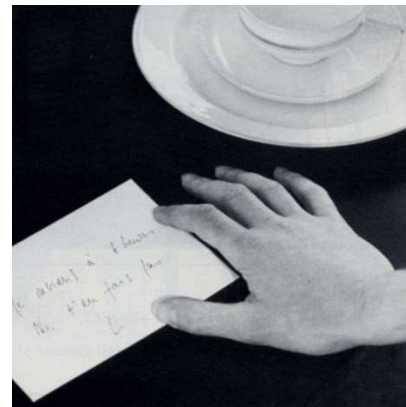


Fig. 247 *Le Mauvais œil* p.29

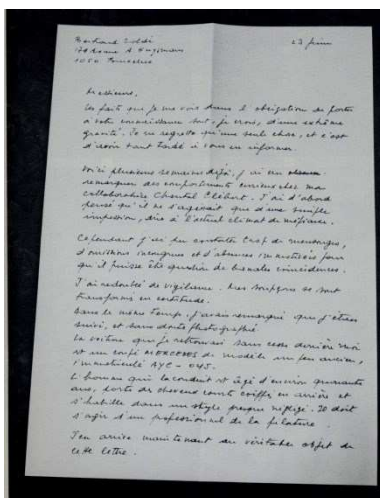


Fig. 248 *Fugues* p.174



Fig. 249 *Aujourd'hui* p.34

dès lors un glissement définitif des systèmes de lecture puisqu'il s'agit de lire la photographie autant que de regarder l'écrit. Jacques Derrida parle ainsi de *Droit de regards*, le plus silencieux des romans-photos, comme d'« un texte d'images à regarder¹²¹ ».

Départie de son traditionnel rôle d'illustration et du handicap théorique de « l'instant décisif¹²² », la photographie a imposé une nouvelle pratique du roman-photo. Le resserrage de ce système photographique jusqu'à la disparition du texte attire l'attention sur la capacité intrinsèque de l'image à dire non pas ce qui est (se limitant ainsi à son seul caractère d'enregistrement du réel) mais ce que veut la fiction. Celle-ci est revendiquée comme une fin en soi et assumée de bout en bout dans le roman-photo : de sa dimension fictive (le mensonge de l'image) à sa dimension fictionnelle (la construction du récit).

En poussant leurs objets photographiques dans les retranchements de cette fiction et de sa narration, Plissart et Peeters ont convoqué, confronté et agencé problématiques photographiques et littéraires. Ils ont aussi posé ces objets néo-romanesques à l'exacte jonction des perspectives de l'écriture photographique : celle d'une assimilation par l'image, véritable conversion photographique du littéraire, et celle d'une assimilation par une littérature conceptuelle, idéale, apte à investir de nouveaux terrains de fiction.

L'écrit est devenu une image de l'écrit. Le texte de Borges, que l'on découvre recopié avec soin dans *Droit de regards*¹²³, et dont la traduction nous dévoilera la profonde angoisse de l'auteur face à l'image de son corps dupliqué, est devenu une image du texte de Borges (fig. 250). Le dispositif ne se pose plus en termes d'économie de lecture puisque ce n'est pas une incarnation du propos mais bien le

¹²¹ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op. cit.*, p. II.

¹²² Pour Henri Cartier-Bresson, il n'y a pas de recadrage possible de l'image photographique, pas plus qu'il n'y a de multiplication possible des prises de vues pour obtenir la bonne image. Il n'y a qu'une rencontre du photographe attentif avec le hasard : l'instant décisif.

¹²³ *Droit de regards*, *op.cit.*, p.50.

Le texte en question est *Les miroirs voilés* (*Los espejos pelados*) ;

Les auteurs ont fait le choix de le proposer dans sa langue originale, en espagnol, plutôt que dans une forme traduite. Ils ont également décidé de le présenter sous une forme manuscrite. La mention « recopier le texte de Borges », inscrite dans le carnet de notes des auteurs, indique bien qu'il s'agit d'une volonté de leur part. Voir Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Carnet. Droit de Regards*, non daté, coll. part. M.-F. Plissart, p.9 (voir annexe).

texte en tant que graphie qui se donne à voir. En choisissant de photographier le texte de Borges dans sa version originale, les auteurs livrent le texte à une lecture sans accès au sens mais représente, au sens le plus propre du terme, le texte.



Fig. 150 *Droit de regards*, p.50

Pris en photographie par Plissart, le texte se voit dépouillé des éléments qui constituent ordinairement les indices d'un texte qui se donne à voir. L'appareil typographique demeure le même de bout en bout de chacune des histoires, alors même que de petites variations peuvent donner à l'écrit une apparence signifiante¹²⁴. Dans un roman-photo "traditionnel", les changements de police, de taille ou de casse, indiqueront par exemple le niveau sonore des propos échangés, caractériseront les sentiments ou créeront encore une ambiance, sans avoir besoin de recourir à la description. De la même façon, la forme des phylactères renseignera le lecteur sur l'émetteur du message mais aussi sur l'adresse de ce message. La pointe du phylactère identifiera le locuteur dans l'histoire, tandis que l'absence de pointe signalera une intervention du narrateur et que son contour balisera la destination du texte : vers le destinataire en présence (bulle aux contours nets) ou

¹²⁴ Le roman-photo n'exploite pas autant qu'a pu le faire la bande dessinée, le potentiel de signifiante de la graphie. Voir à ce sujet, les travaux de Will Eisner.

Will EISNER, *La Bande dessinée, Art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997 (traduction de *Comics and Sequential Art*, 1985).

au locuteur lui-même (bulle en forme de nuage, pointe constituée de petits ronds croissants). Ce travail de mise en phylactère du texte n'apparaît que dans *Fugues* et se veut d'une grande sobriété: les formes sont rectangulaires, les textes sont courts et les dialogues se développent le plus souvent sur plusieurs photographies. Les réalisations suivantes proposeront d'autres dispositifs. *Droit de Regards* fait disparaître le texte des abords de l'image et le propose en postface. *Prague* relève formellement du roman illustré, mais propose une double narration, et deux typographies pour les différencier. *Le Mauvais œil* dispose les dialogues sous l'image. Quant à *Aujourd'hui*, il intègre définitivement l'écrit au photographique.

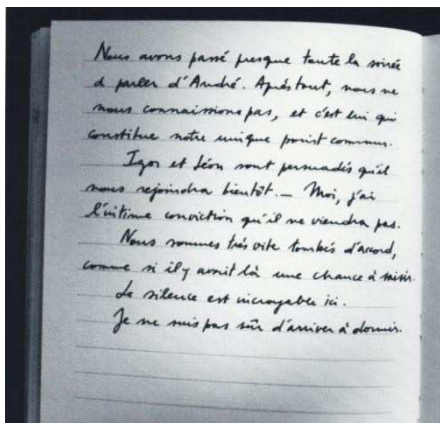


Fig. 251 *Aujourd'hui*, p.15



Fig. 252
Droit de regards,
p.57

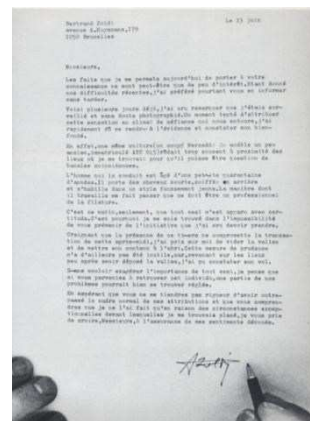


Fig. 253 *Fugues*, p.103

À l'opposé de la forme dactylographiée - d'essence impersonnelle puisque sa forme ne l'associe pas à l'identité du scripteur-, l'écriture manuscrite relève de l'intime, de l'empreinte et de l'instant. La main de Zoldi¹²⁵ qui paraphe une lettre tapée à la machine (Fig.253) illustre cette distance entre les deux types d'écrits et témoigne du geste d'appropriation que constitue la signature. Une appropriation qui n'est plus nécessaire dans la lettre manuscrite. Que l'écrit soit produit en vue du cliché ou extrait photographiquement de son contexte, la préférence d'une forme manuscrite à une autre dactylographiée est lourde de sens. Photographier du *manuscrit*, c'est, au-delà de tout signifié, photographier cet intime, cette empreinte

¹²⁵ Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Fugues*, op. cit., p.103.

et cet instant; leur assurer une diffusion à laquelle ils n'ont, en l'état, normalement pas vocation et par là même, mettre en abyme le principe de représentation photographique. Cet aspect est figuré de façon particulièrement éloquente, dans le télescopage de l'intime qu'opère *Aujourd'hui* en livrant photographiquement les pensées de Karl, consignées en toutes lettres dans son journal intime (Fig.251).

Derrida interroge quant à lui ces inscriptions qui ponctuent les arrières plans de *Droit de regards* et remontent d'autant plus facilement à la surface du dispositif que celui-ci est dénué de tout phylactère ou autre environnement verbal, « ces lettres qui forment à peine des mots et dont la langue, s'il en est une, reste inassignable, plus qu'étrangère [...] ce sont les lettres DE=OR » (Fig.252). Aucune signification n'apparaît ici distinctement, ce qui ne nous détourne pour autant pas du besoin d'en chercher une.

Si ce sont des mots français sur un mur, on les associe aussi bien à telle dissémination de vocables mallarméens (le dé ou l'or, immenses réserves) qu'au dehors ou au décor qui forme l'essence de la photographie. Ainsi photographié, dehors, exposé, sur- ou sous-exposé sur un mur, sous un autre mot effacé, le décor de ces lettres est un montage¹²⁶.

Le dispositif photographique de mise en présence et le contexte de l'histoire ont perturbé le signe re-présenté. Cette perturbation du signe écrit par la photographie, est l'indice d'un médium dont les règles ont changé. En proposant le texte à l'image, la photographie se départit de son caractère d'illustration et parvient à inverser un système de parasitage qui n'est plus celui d'un écrit qui dit l'image mais celui d'une image qui choisit l'écrit. À la manière du Nouveau Roman qui interroge par l'image textualisée, son aptitude à manipuler les apparences du réel pour mieux revendiquer ses qualités fictionnelles, le Nouveau Roman-photo peut, en substituant le texte à l'image, problématiser son aptitude à la narration. L'image qui se donne à lire n'est plus la conséquence d'une dissolution dans la lettre, mais une image qui, au-delà de l'empreinte de l'écriture qu'elle présente, engendre une attitude de lecture de toute image du dispositif, générant une forme de littérature photographique.

¹²⁶ Jacques DERRIDA, « Une lecture de *Droit de regards* », *op.cit.*, p.XXVII.

C. AU-DELÀ DU TEXTE

Le Nouveau Roman a influencé les réalisations photoromanesques de Plissart et Peeters. C'est un fait qu'on a pu établir en comparant la théorie littéraire de l'un, et les propositions narratives des autres. La relation entre les deux objets ne peut pourtant pas se limiter à une ascendance simplement verticale. Ce rapport existe, mais il n'est qu'une parmi d'autres possibilités de rencontres, d'autres croisements. Le jeu des influences est le résultat d'un réseau.

En effet, au fil de la réflexion menée sur les Nouveaux Romans-photos, des liens avec le cinéma ou la bande dessinée, sont apparus. En la matière, on ne saurait ici faire le tour de toutes les références de Plissart et Peeters ; d'Hergé à Hitchcock, de Töpffer à Raoul Ruiz, la liste est longue. On peut, en revanche, constater que certaines, parmi les références les plus importantes, sont fortement marquées par le Nouveau Roman. On pense ainsi, et pour cause, à un écrivain et cinéaste comme Robbe-Grillet. Son travail sur l'image en mouvement autant que ses propositions de cinéromans, ouvrent le champ du Nouveau Roman. Lui, mais aussi Sarraute, transposent à l'image des problématiques qui ne sont plus seulement littéraires. Les années cinquante voient également apparaître La Nouvelle Vague ; parmi les réalisateurs de cette nouvelle mouvance, se trouve Alain Resnais, qui en travaillant avec Sarraute et Robbe-Grillet, montre lui-aussi des exemples de prolongement de l'expérience littéraire dans l'image.

Ce mouvement de retour sur les moyens et les formes d'un médium, touche également la pratique de la bande dessinée. Comme en littérature ou en cinéma, ces nouvelles perspectives ne sont pas sans diviser ; mais la machine est en marche, et voit naître le roman graphique en Europe. Martin Vaughn-James est au cœur de ce renouveau. Illustrateur pour la revue *Minuit*, il connaît les textes des Éditions de Minuit, ceux du Nouveau Roman ; il rencontre les auteurs, et notamment Peeters, qui deviendra, quelques années plus tard, l'éditeur d'une œuvre qui compte dans l'histoire du roman graphique, *La Cage*¹²⁷. On verra que cet objet, décrit par Vaughn-James lui-même, comme un « roman visuel », a certains traits communs avec un ouvrage comme *Droit de regards*.

¹²⁷ Martin VAUGHN-JAMES, *La Cage*, Toronto, The Coach House, 1975.

Littérature, cinéma, roman graphique, les *nouvelles* réalisations ont en commun d'interroger le fonctionnement de la fiction, la construction narrative, et de le faire avec un certain formalisme. Cette attention à la forme est la condition de l'œuvre. Lorsque Plissart et Peeters s'interrogent sur d'autres possibilités du roman-photo, ils sont pétris de ces *nouvelles* expériences. Ils s'engagent ainsi sous la bannière de ces expériences qui réinvestissent, prolongent celles du Nouveau Roman. Les références des deux auteurs sont précisément celles sur lesquelles l'étude du roman-photo butait. On a insisté précédemment sur l'importance de ne pas convoquer des références littéraires, cinématographiques ou graphiques, pour comprendre le fonctionnement du roman-photo. Ces références sont ici incontournables. Elles illustrent la circulation d'une théorie, d'un médium à l'autre, mais surtout du texte à l'image. Ce sont autant d'éléments qui mettent Plissart et Peeters sur la piste d'une autre forme de roman-photo.

1. Cinéma et littérature : la narration en image

L'outil photographique pose des difficultés de rapports au réel qui ne semblent pas inquiéter le cinéma, bien qu'il convoque un dispositif semblable : la prise de vue, et une nécessaire mise en présence du sujet, à un moment donné, pour produire/reproduire une image. Il existe une combinaison, un rapport de l'image en mouvement et de la fiction, qui semble plus naturelle que celui de la photographie et de la fiction, proposée dès 1839 comme reproduction du réel. Quant à la question de la narration, la réussite cinématographique en la matière se justifie par sa nature ; celle-ci consiste à développer un propos dans le temps et l'espace alors même que la photographie continue de se construire sur sa valeur d'unique (instant unique) asseyant de cette façon sa valeur d'art, « au-delà de la multiplicité » selon Benjamin.

a. Le modèle littéraire du cinéma

L'histoire de la littérature et du cinéma ne se croisent pas pour la première fois dans les années cinquante, sous l'égide du Nouveau Roman ; on peut citer, entre autres, des figures comme celles de Colette, Artaud, Cocteau, Queneau ou

Pagnol, qui sont, très tôt, parvenues à combiner ces deux formes d'expression. Le fait d'articuler deux pratiques différentes sous l'autorité d'un seul auteur, ne constitue donc pas une originalité du cinéma de Duras et Robbe-Grillet. Dans la majorité des films, les relations entre les deux modes narratifs n'ont par contre, pas été envisagées de manière aussi directe. Elles ont souvent été établies par le jeu d'influences plus ou moins revendiquées.

La littérature constitue tout d'abord un bassin de sujets inépuisable pour le cinéma. Des adaptations cinématographiques de romans voient très vite le jour : qu'il s'agisse de littérature populaire, comme *Fantômas*¹²⁸ apparu sous forme de roman-feuilleton en 1910 et adapté par Louis Feuillade¹²⁹ dès 1913, ou des romans des Dumas père et fils (*La Reine Margot*, *Les Trois mousquetaires*, *La Dame au camélia*). À partir des années trente, c'est au tour des romans classiques d'être adaptés sur grand écran : *Au Bonheur des dames* (1930) par Duvivier, Zola, *Madame Bovary* (1933) ou *La Bête humaine* (1938) par Renoir, *Lucrèce Borgia* (1936) par Abel Gance. Cette nourriture littéraire alimente une part importante de la production cinématographique ; elle est pourtant à double tranchant puisque, si elle offre bien au cinéma des sujets, elle le contraint aussi terriblement dans des modalités narratives qui ne lui sont pas propres. De plus, le passage de l'écrit à l'image oblige à des transpositions et des adaptations qui dénaturent plus ou moins profondément le référent littéraire. En tout état de cause, cela contribue à ce que le cinéma soit identifié par ses manques, et alimente, pour une partie des littérateurs, la certitude qu'il s'agit bien d'une forme de narration pauvre.

Sans doute parce qu'il constitue la première forme artistique transmissible et pérenne, le modèle littéraire continue d'être invoqué lorsqu'il s'agit d'analyser des propositions filmiques¹³⁰. Qu'il constitue le seul outil théorique disponible au début des années cinquante, qu'il devienne la caution culturelle de l'objet filmique, ou qu'il soit, au contraire, le modèle à fuir absolument, un certain rapport à

¹²⁸ Pierre SOUVESTRE et Marcel ALLAIN, *Fantômas*, Paris, Fayard, 1911.

¹²⁹ *Fantômas*, réalisé par Louis FEUILLADE, noir et blanc, 300 minutes (en cinq épisodes de 45 à 65 minutes), France, Pathé et Gaumont, 1913.

¹³⁰ Il s'agit dans ce cas de cinéma, mais l'ouverture récente du champ de recherches sur les séries télé, se fonde en partie sur l'influence des modèles littéraires ; les séries ne constituent plus seulement de sujets d'études pour les sciences de l'information et de la communication, mais sont entrées dans le champ des lettres et de la littérature comparée.

l'écriture littéraire, ne manque jamais d'émerger. Interrogeant les relations entre cinéma et littérature, Jean Cléder, commence par souligner cette particularité du cinéma français :

si le cinéma bénéficie en France aujourd'hui encore d'un statut enviable dans le paysage culturel, c'est en partie parce que des critiques lettrés se sont employés à le hisser au niveau de la littérature. Pourtant critiques et théoriciens des années cinquante sont restés captifs d'un appareillage conceptuel et d'un outillage lexical élaborés dans d'autres régions artistiques : ainsi, faute de mieux, François Truffaut appelle de ses vœux l'avènement du « véritable écrivain de cinéma »¹³¹.

Le critique et cinéaste, Alexandre Astruc s'appuie pour sa part, sur cette assimilation au langage littéraire, pour évoquer l'existence non plus d'un cinéma, mais de plusieurs cinémas. Il appelle « ce nouvel âge du cinéma celui de la Caméra-stylo¹³² » :

Cette image a un sens précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit. Cet art doué de toutes les possibilités, mais prisonnier de tous les préjugés, ne restera pas à piocher éternellement ce petit domaine du réalisme et du fantastique social qu'on lui a accordé aux confins du roman populaire¹³³.

Il ne s'agit pas ici de définir l'impact, positif ou négatif, qu'un tel rapprochement a pu avoir sur la création cinématographique ; les avis sont, à ce sujet, très partagés et dépendent beaucoup du type de création étudié. En revanche, ce qui apparaît certainement dans les années cinquante, est un format de création filmique qui rencontrent de nouvelles sources littéraires ; les nouvelles interrogations du cinéma croisent celles du Nouveau Roman.

¹³¹ Jean CLÉDER, « Ce que le cinéma fait de la littérature », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 01 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>

¹³² Alexandre ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français*, 30 mars 1948.

¹³³ *Idem*.

b. Une autre littérature, un autre cinéma

1) Le cinéma de Marguerite Duras

D'un écrivain à l'autre, le passage à la réalisation cinématographique n'est pas nourri des mêmes ambitions narratives, et met en jeu le récit, à des endroits différents.

Interrogée sur *Détruire dit-elle*¹³⁴, son second film en tant que réalisatrice, Duras évoque les problèmes d'adaptation du roman en image, mais surtout le désir d'utiliser l'image filmique pour aller au bout du roman : « *Détruire dit-elle...* c'est un livre que je connais très mal, je l'ai écrit très vite... je connais bien mieux mes autres livres que ce livre-là... j'ai eu envie de le connaître mieux, c'est pour ça que je l'ai filmé¹³⁵ ».

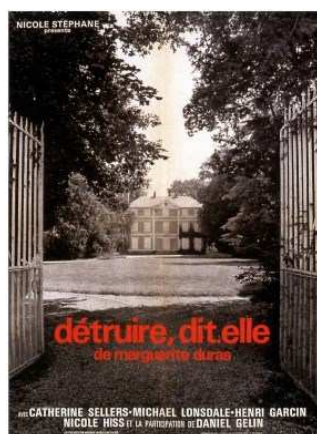


Fig. 254
Marguerite DURAS,
Détruire, dit-elle



Fig. 255
Alain RESNAIS
Hiroshima mon amour



Fig. 256
Henri COLPI
Une aussi longue absence

Cette appropriation du texte par l'image est propre à une situation dans laquelle le roman paraît en premier, et suscite une adaptation, qu'elle soit de l'auteur même ou de tout autre cinéaste¹³⁶. Or, les expérimentations cinématographiques de Duras

¹³⁴ Marguerite DURAS, *Détruire dit-elle*, noir et blanc, 98 minutes, produit par Nicole Stéphane, France 1969.

¹³⁵ Marguerite DURAS dans *Banc d'essai*, émission diffusée le 30/11/1969, produit par l'Office nationale de Radiodiffusion Télévision Française, 37 minutes.

¹³⁶ Les romans de Duras ont fait l'objet de nombreuses adaptations, à commencer par celle de René Clément, *Un Barrage contre le Pacifique* en 1956, de Peter Brook, *Moderato cantabile*, en 1960, ou plus tard, de Jean-Jacques Annaud, *L'Amant* en 1994.

ne répondent pas toutes à cette succession. En effet, *Hiroshima mon amour*¹³⁷ ou *Une aussi longue absence*¹³⁸, sont des commandes : le récit est écrit en vue d'être réalisé. Son écriture peut également être soumise à certaines contraintes : celle d'une écriture à deux mains pour *Une aussi longue absence* (le scénario et les dialogues sont écrits avec Gérard Jarlot, qui était alors le conjoint de Duras), ou encore celle de la production pour *Hiroshima mon amour*. Dans ce cas, le producteur du film, Samy Halfon, était dépendant d'un sujet imposé (la bombe atomique d'Hiroshima) et du financement japonais qui lui était lié, mais aussi d'un contrat avec ces financeurs, qui prévoyait entre autre, que l'un des personnages principaux fut japonais. Il commande le film à celui qui s'est illustré brillamment en réalisant *Nuit et Brouillard* (1956) : Alain Resnais. Le jeune réalisateur, qui souhaite se détacher du format documentaire, va finalement préférer celui de la fiction, et insister pour que l'écriture du scénario et des dialogues, soit confiée à Duras. Ce faisant, il intègre l'écrivain dans le processus de création du film, autrement qu'en lui donnant un simple droit de regard sur une adaptation filmique. Le film de Resnais ne procède donc pas d'un roman de Duras ; c'est même précisément le contraire qui se produit, puisqu'ayant produit le scénario du film, Duras décide de le publier sous forme de roman. La circulation d'un état à l'autre du récit ne pose aucun problème à Duras : le roman peut devenir film, le synopsis devenir un roman, seul compte le récit. Texte ou image, la volonté de Duras est de nourrir le récit. Robbe-Grillet, de son côté, ne le voit pas du même œil.

2) Le cinéma de Robbe-Grillet

Évoquant son travail d'écrivain et de cinéaste, Robbe-Grillet insiste sur une différence essentielle entre Duras et lui, à savoir sa propre incapacité à penser un film à partir des mots, et un roman à partir d'images.

«... pour elle [Marguerite Duras], à partir d'un récit, on pouvait concevoir ce récit en images et ce récit en mots. [...] Pour moi, c'est absolument impossible... quand j'ai un récit en tête, je

¹³⁷ Alain RESNAIS, *Hiroshima mon amour*, noir et blanc, 86 minutes, produit par Samy Halfon et Anatole Dauman, France, 1959.

¹³⁸ Henri COLPI, *Une aussi longue absence*, noir et blanc, 90 minutes, France, 1961.

sais immédiatement si ça va être un roman ou un film. Si j'ai des structures de langages, des structures de phrases, un vocabulaire, un rythme de syntaxe, etc., je sais que c'est un roman. Si, au contraire, j'ai des images et de sons dans la tête, je sais que ça va être un film [...] Il arrive ensuite que je publie sous le nom de cinéroman, le travail préliminaire écrit qui existe pour certains de mes films [...] pour *L'Immortelle* en particulier¹³⁹».

Pour l'écrivain, le passage du film au livre, ne signifie pas une conversion du film en roman. On ne parle pas ici de novellisation : le texte, l'image et le cinéroman, sont autant d'états du récit. Robbe-Grillet insiste d'ailleurs sur la particularité du dispositif auquel il donne le nom de cinéroman : il ne s'agit pas d'une transcription du film en vignettes et en planches, mais d'une tentative de restituer « l'aventure créatrice¹⁴⁰ » du film. Il tient à mettre en évidence les errances du récit, les pertes et les gains entre le projet initial et sa version aboutie¹⁴¹. Il se révèle, en outre, intéressant de constater que les trois cinéromans de Robbe-Grillet correspondent à trois projets différents. La transcription cinéromanesque n'est pas systématique ; elle intervient en fait à des moments précis, en correspondance avec des différents niveaux d'implication de l'écrivain dans la réalisation.

Pour *L'Année dernière à Marienbad*¹⁴² (1961), Robbe-Grillet n'est pas impliqué en tant que réalisateur. S'il s'en remet à Resnais pour réaliser le film, Robbe-Grillet se présente, en revanche, comme l'auteur de ce dernier. Il propose en outre, une description très détaillée du film tel qu'il l'imagine¹⁴³ : « Si je pense à un film, je pense à un film [...], c'est-à-dire une succession de plans et de sons,



Fig. 257 Alain RESNAIS
L'année dernière à Marienbad

¹³⁹ Alain ROBBE-GRILLET, « L'expérience du film », in *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, "Fiction Et Cie", 2005 (transcription d'entretiens radiophoniques pour *France Culture*, 2003)

¹⁴⁰ Interview de Robbe-Grillet, menée par Jean-Jacques Brochier, dans le cadre de l'émission *Italiques* ;

« Alain Robbe-Grillet, le cinéroman », *Italiques*, 08/02/1974, *op. cit.*

¹⁴¹ Voir Chapitre I, « Le cinéroman comme partition ».

¹⁴² Alain RESNAIS, *L'année dernière à Marienbad*, *op. cit.*

¹⁴³ Cette description est publiée, la même année, aux Éditions de Minuit, sous la forme d'un roman et d'un cinéroman.

je pense à des images, à des bruits, et à des paroles, je les vois directement comme un film¹⁴⁴ ». Dans les faits, il n'assiste pas Resnais pendant le tournage, et ne se rend pas sur le plateau. Reste que le scénario qu'il propose au réalisateur, ressemble bien plus à un découpage du film. Dans ce processus, Resnais est, selon Robbe-Grillet, un élément indispensable et précieux. Il n'en reste pas moins un maillon du système narratif de l'écrivain : il se met à son service.

Il [Resnais] prétendait qu'il n'était pas un auteur, qu'il était au service des auteurs qu'il avait choisis, que l'auteur pouvait très bien écrire non pas un scénario mais un découpage... c'est-à-dire une succession de plans cinématographiques avec les cadrages, avec les coupures, avec les raccords, etc...¹⁴⁵ »

Cette rencontre artistique entre Resnais et Robbe-Grillet, est en grande partie due au producteur de *Nuit et Brouillard* et *Hiroshima mon amour*, Samy Halfon, qui va également produire *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*. Il a tout d'abord

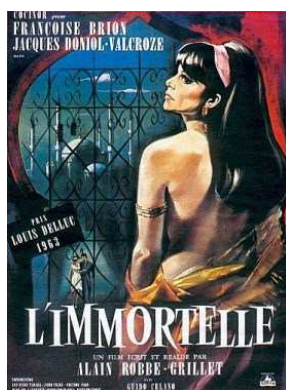


Fig. 258 Robbe-Grillet
L'Immortelle

approché Robbe-Grillet pour lui proposer un projet de film dont il serait l'auteur et le réalisateur. La seule contrainte qu'il pose à l'écrivain est de tourner à Istanbul¹⁴⁶. Robbe-Grillet accepte d'autant plus volontiers, qu'Istanbul est une ville qui possède, à ses yeux, une forte charge affective ; c'est dans cette ville qu'il a fait la rencontre de Catherine, la femme qui est devenue son épouse en 1957. En 1960, Il se rend dans la ville turque pour écrire *L'Immortelle*¹⁴⁷ et repérer les lieux en vue du tournage ; le travail est à peine

¹⁴⁴ Alain ROBBE-GRILLET, « L'expérience du film », in *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit.

¹⁴⁵ Alain ROBBE-GRILLET, « L'expérience du film », in *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit.

¹⁴⁶ Cette contrainte est liée à un montage financier ; les producteurs, dont Samy Halfon et sa société Como Film, sont en contact avec un marchand de laine belge, qui cherche à rapatrier ces fonds en Belgique ; la livre turque n'étant pas convertible, il s'agit de réinvestir les fonds dans un produit turque (dans ce cas, un film sur la Turquie), d'exploiter ce produit en Europe (par le biais de société européenne), et de restituer, en achetant les droits, la somme investie initialement par l'industriel belge. C'est ainsi que Como Film a produit une série de documentaires sur la Turquie, en confiant notamment la réalisation à Maurice Pialat.

¹⁴⁷ À ce stade du projet, le titre envisagé pour le film était *Les Chiens* ; s'il l'ignore dans un premier temps, Robbe-Grillet apprend bientôt que ce titre fait involontairement référence au programme, mis en place par le gouvernement turc, pour débarrasser la ville d'Istanbul de ses chiens errants. Inscrit dans une volonté de moderniser la cité, ce programme a conduit à l'éradication de trente

commencé, qu'éclate un coup d'état¹⁴⁸, suivi d'une répression sanglante : Robbe-Grillet est obligé de suspendre le projet, et de rentrer à Paris. C'est alors qu'Halfon lui propose la collaboration avec Resnais. Forcé de mettre entre parenthèse son propre projet de réalisation, Robbe-Grillet se concentre sur celui de *L'Année dernière à Marienbad*. *L'Immortelle* sort en 1963.

Le passage au cinéma de Robbe-Grillet semble, pour une part de la critique, aller de soi. Dans un environnement où le Nouveau Roman est défini comme « l'école du regard », les œuvres de l'écrivain sont associées à une forme d'écriture cinématographique : « mes romans étaient quelque chose comme des films... des films ratés, des films avortés¹⁴⁹ ». Paradoxalement, le cinéma de Robbe-Grillet est le plus souvent, considéré comme littéraire. En tout état de cause, un rapprochement entre le cinéma et la littérature semble s'opérer au cœur du Nouveau Roman.

c. Roman-photo comme objet cinématographique

La mise en lien du roman-photo et du cinéma a déjà pu être abordée dans la première partie de ce travail: on avait pu établir qu'en dépit de quelques éléments qui peuvent faire illusion, les propositions photoromanesques diffèrent fondamentalement des propositions cinématographiques. Le scénario, la mise en scène, l'élaboration des plans, ne suffisent pas à rapprocher deux pratiques qui possèdent leur propre langage. Il n'existe qu'un type d'objet susceptible de combiner les caractéristiques de l'un et de l'autre des médiums : le cinéroman. Pourtant, avec les objets photoromanesques de Plissart et Peeters, il faut une fois encore, revoir la grille de lecture et accepter de convoquer d'autres références que celles du roman-photo traditionnel. L'étude de *Fugues* ou de *Droit de regards* a, dans un premier temps, pu mettre en évidence la présence de citations cinématographiques : des références au polar dans *Fugues*, au clin d'œil à *Vertigo*

mille bêtes (les animaux étaient ramassés et laissés à l'abandon sur une île au large d'Istanbul). Cet événement a profondément marqué les habitants, et nourris, au passage, quelques légendes.

¹⁴⁸ Le coup d'éclat, organisé par des militaires qui accusent le Parti démocrate Turc de violer la Constitution pour rester au pouvoir, a lieu le 27 mai 1960. Ils renversent le gouvernement et installent un gouvernement provisoire. Ils garderont le pouvoir jusqu'en octobre 1961.

¹⁴⁹ Alain ROBBE-GRILLET, « L'expérience du film », in *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit.

d'Hitchcock dans *Droit de regards*. Peeters¹⁵⁰ ne manque jamais d'évoquer son intérêt pour le cinéma notamment expérimental (qu'il s'agisse des créations de la Nouvelle Vague, de films d'auteurs, ou du cinéma d'écrivains), mais aussi son envie, contrariée par une insuffisance de financements, de produire ce type d'objet cinématographique. Le roman-photo pourrait apparaître comme une simple solution de replis, si ce n'est que les productions de Plissart et Peeters sont loin d'être de simples transpositions papiers de projets cinématographiques contrariés. Il s'agit à présent d'évaluer dans quelle mesure le cinéma, et plus particulièrement celui des littérateurs du Nouveau Roman, a pu influencer les romans-photos de Plissart et Peeters

1) Une problématique narrative commune

La transposition des problématiques cinématographiques au roman-photo, se fait dans la mesure de leur correspondance avec une certaine conception de la narration et de la fiction : il est question de détourner la structure narrative de sa fonction la plus courante, raconter une histoire, et d'en faire son propre sujet de réflexion. Le dispositif désengage la narration de la tradition réaliste, pour se centrer sur lui-même. Cette conception est au cœur d'un réseau qui s'étend du Nouveau Roman, au Nouveau Roman-photo, en passant par le cinéma, l'art contemporain, et même, on le verra plus tard, par le roman graphique. La place prépondérante du Nouveau Roman dans ce questionnement de la fiction, l'impose souvent comme référent officiel, or ce qui rend ce questionnement intéressant, c'est plutôt sa capacité à se transposer dans d'autres formats de narration, et à générer un courant de création aussi hétéroclite que légitime.

Cette proximité d'un dispositif narratif visuel et des problématiques néo-romanesques, est quelque chose que Robbe-Grillet perçoit dans *Chausse-Trappes*, le premier roman-photo publié par les éditions de Minuit. Contrairement aux objets de Plissart et Peeters, cet ouvrage n'affiche pas une véritable ambition littéraire. C'est un objet qui relève plutôt d'une démarche cinématographique et qui a plus trait au cinéroman qu'au roman-photo. C'est ainsi que Robbe-Grillet le perçoit, et

¹⁵⁰ Entretien avec Benoît Peeters, 28/11/2008.

c'est ainsi qu'il l'analyse. En préface à l'ouvrage, il convoque des penseurs du cinéma, le critique André Bazin, ou le cinéaste Sergueï Eisenstein ; il insiste sur le fait que l'objet de Lachman dépasse les formes du roman-photo, qu'il « s'écarte là radicalement, sans doute, des brochures populaires¹⁵¹ » ; il met enfin en évidence la liberté de déplacement dans le récit que ce dispositif offre non pas au lecteur, mais au « regardeur » : « chaque cadrage est un pur instant du récit, sans durée mais figé pour toujours, auquel donc le regardeur va pouvoir se référer tout à son aise¹⁵² ».

En raison de leurs aspirations cinématographiques, Plissart et Peeters auraient pu s'inscrire dans la lignée de *Chausse-Trappes*, et inscrire une identité filmique à leurs romans-photos. Ils ne le font pas. Leur travail est encore jeune, leur collaboration récente, et leur inexpérience en matière de réalisation filmique, certaine ; cela les conduit à rester dans leur domaine de compétences, et à ne convoquer d'influence cinématographique que dans la mesure où elle entre en résonance avec leur propre médium. Plissart et Peeters optent donc pour une forme composite, dans laquelle la liaison avec le cinéma est secondaire, au regard de celle de la littérature et de la photographie. Cette influence existe pourtant, de manière indirecte et le plus souvent par l'entremise de problématiques fictionnelles, narratives : ce qui la rend aussi pertinente que difficile à déceler.

2) Chronologie cinématographique et déchronologie néo-romanesque

Dans *Esthétique du Photoroman*¹⁵³, Chirollet aborde le sujet du « photoroman » à la lumière du cinéma ; pour cela, il se fonde sur une communauté de principe entre les deux modes d'expression : l'image. Qu'elles génèrent un mouvement continu, le film, ou un mode discontinu, le roman-photo, ces images sont toutes organisées en vue d'une narration. S'appuyant sur l'antériorité du dispositif cinématographique, Chirollet place le roman-photo dans un rapport de comparaison avec le cinéma. Il insiste, sans les juger, sur les différences qui existent entre les pratiques :

¹⁵¹ Alain ROBBE-GRILLET, « Pour le roman-photo », *op. cit.*, p.II.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du photoroman*, *op. cit.*

Autant le film s'ingénie à relier de manière cohérente tous les plans de la séquence, à la façon d'une logique interne au jeu des acteurs, même si cette logique est purement fictive et paradoxale, autant le roman-photo, surtout celui qu'on peut qualifier d'artistique nie la valeur de la continuité pour élever les ruptures entre images au rang de procédé créateur de sens esthétique. Ce n'est pas que le photoroman populaire n'essaie pas de reprendre à son compte les techniques classiques du développement enchaîné des images, en tentant de provoquer une tension continue de l'attention, comme au cinéma¹⁵⁴.

Les choses se compliquent néanmoins dès lors que l'objet cinématographique remet en cause la continuité chronologique, et qu'il devient une référence pour une production photo-romanesque dont toute forme de linéarité chronologique est exclue ; sachant que cette production trouve dans ce cinéma de rupture, une illustration des principes littéraires qui ont conduit sa révolution structurelle. Une fois encore, le Nouveau Roman se retrouve au centre du débat. Il n'est pas inutile de préciser que cet effet est en grande partie dû à l'importance de la production théorique relative au mouvement, mais aussi à sa concomitance avec un champ intellectuel, structuraliste, narratologique, déconstructiviste, très actif.

Qu'elle soit posée en prémisse à l'œuvre, ou qu'elle soit liée au parti-pris structurel du roman, la question du temps est essentielle dans le Nouveau Roman. En tant que conventions du roman liées au temps, la chronologie, l'ordre, la succession des faits, le rapport de cause à effet, font l'objet d'une remise en cause. Il s'agit de perturber l'illusion narrative. Cette rupture romanesque avec l'ordre établi du temps, trouve également un moyen d'exister dans les images et les narrations cinématographiques de cinéaste comme Resnais ou Robbe-Grillet, et plus particulièrement dans *L'Année dernière à Marienbad*.

Le film met en relation deux temps : celui du film, défini, limité, matériel puisque lié à la pellicule même, et celui du cinéma, fictionnel, artificiel, et surtout illimité. Le lien entre les deux temporalités, se fait par le jeu d'une mise en boucle du film : le film se termine par une scène qui renvoie directement à son début. Le temps diégétique se divise également en deux catégories ; celle des clients de l'hôtel, et celle du personnage masculin. Les premiers sont des figures mécaniques qui rejouent inlassablement les mêmes scènes, ont les mêmes gestes et les mêmes

¹⁵⁴ Jean-Claude CHIROLLET, *Esthétique du photoroman*, op. cit., p.12.

mots. Le second rompt cette monotonie ; à la force de son imagination et de ses souvenirs, il actualise simultanément le présent et le passé. Il les force à se rejoindre et induit ainsi une continuité du temps. Cette continuité du temps trouve enfin un prolongement dans le format même du film, puisque Resnais et Robbe-Grillet, ont en tête de construire un film dont il serait impossible de différencier la première bobine, des autres bobines.

Tous ces éléments qui caractérisent *L'Année dernière à Marienbad* nourrissent une conception du cinéma pétrie de littérature. *Droit de regards*, en mettant en jeu l'image et la littérature, ne pouvait manquer de se rapprocher du film de Resnais et Robbe-Grillet. La confrontation du temps imposé par le sens de la lecture, et du temps diégétique, est une préoccupation que l'on retrouve dans *Droit de regards*, tout autant que la construction circulaire de la narration. La circulation¹⁵⁵ et l'effet de boucle mis en œuvre dans l'ouvrage ne sont accessibles qu'à condition de se conformer au sens. Or, la multiplication des images et l'absence de texte laissent possible, au premier abord, une circulation libre dans l'ouvrage. Plissart évoque en outre, un certain déplaisir à l'idée d'imaginer le lecteur ne respectant pas l'ordre des pages. De fait, il ne s'agit pas d'un album de photographies à feuilleter, mais d'une narration avec sa chronologie. Afin de limiter ces circulations libres, de favoriser un processus de lecture page à page, et d'imposer un ordre, les auteurs se sont principalement fondés sur des effets de mise en page. Les passages d'une scène à l'autre, qui naissent dans la rupture autant que dans la reprise, sont ainsi renforcés par une disposition recto-verso. Tourner les pages aménage un temps supplémentaire, crée l'attente mais aussi l'envie de découvrir ce qu'il va advenir. En tout état de cause, cette chronologie, que Plissart cherche à rendre obligatoire, est indispensable au dispositif, à la compréhension des analepses et prolepses de la narration.

Le mouvement des personnages est un autre indicateur de temps commun au film *L'année dernière à Marienbad*, et au roman-photo *Droit de regards*. Comme dans le film de Resnais, les personnages se déplacent en permanence, traversant les espaces, parcourant des pièces architecturées d'un hôtel luxueux, les rues, des

¹⁵⁵ Voir chapitre II, « *Droit de regards* : au-delà du roman-photo » / « Dispositif et contraintes ».

jardins à la française. Le mouvement est intrinsèquement lié à la notion de durée et, en tant que tel, est un biais possible pour accéder à une dimension temporelle de la diégèse ; il est en fait le seul utilisé dans *Droit de regards*. Alors que le film multiplie les sources d'informations temporelles, le roman-photo se mesure au temps dans le mouvement des pages et des personnages.

D'autres éléments permettent encore de rapprocher les formes de *L'Année dernière...* et de *Droit de regards* : le décor d'un hôtel luxueux (Fig. 261-262), d'un château (Fig. 259-260), ou d'un jardin à la française (Fig. 263-264), pour une histoire d'amour entre des personnages sans nom. Les deux histoires d'amour reprennent le même thème de la fuite. Fugue amoureuse ou lâcheté, celle-ci s'incarne dans le mouvement des personnages, l'éloignement des corps anonymes : un homme X, une femme A, et un mari M, dans le film de Resnais et Robbe-Grillet, des personnages condamnés à l'anonymat du fait de l'absence de texte, dans le roman-photo de Plissart et Peeters.



Fig. 259 *L'Année dernière à Marienbad*



Fig. 260 *Droit de regards*, p.17



Fig. 261
L'Année dernière à Marienbad

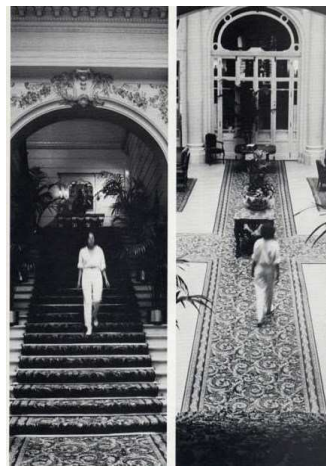


Fig. 262 *Droit de regards*,
p.13



Fig. 263 *L'Année dernière à Marienbad*
(vue depuis l'hôtel)



Fig. 264 *Droit de regards*, p.16

Le sentiment amoureux vient perturber l'ordre établi, convenu, d'un monde artificiel et superficiel. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, l'homme amoureux s'inscrit à contrecourant du mouvement de masse. Cette société figée, qui rejoue en permanence ses propres codes, trouve son pendant dans le corps grimes des petites filles de *Droit de regards*. La mécanique de leur gestuel, leur mimétisme, leur apparence apprêtée, renvoient à des codes féminins établis : maquillage, robe, cheveux longs. Les fillettes déguisées en dames, rejouent également, sans le savoir, différentes scènes du roman-photo. Le caractère exagéré de ces personnages devient un moyen de mettre en évidence les conventions romanesques/romantiques du sentiment amoureux : la passion, la jalousie, le désir. Si elles ne mesurent de toute évidence pas la portée de leur attitude, ces petites filles conduisent le lecteur/regardeur à mesurer l'importance du contexte dans sa perception des faits, et à reconsidérer des règles de représentation qui peuvent être tout aussi outrancières.

2. À la rencontre du Nouveau Roman et de la bande dessinée: l'influence de La Cage

Dans une première partie consacrée au roman-photo, on a pu insister sur l'importance de ne pas pratiquer le mélange des genres. Si l'étude du roman-photo traditionnel, et notamment sentimental, peut s'appuyer sur la terminologie et la méthodologie de la bande dessinée, il n'est, pour autant, pas question de rapprocher les objets. Chaque support développe des thèmes, histoires, univers, à destination de son propre public ; ce public cherche dans son objet de prédilection, ce qu'il ne trouvera pas ailleurs. Il n'y a donc quasiment pas d'espace d'échange entre les pratiques, qu'elles soient de création ou de lecture. Même en considérant que les deux médiums sont à vocation narrative et fictionnelle, il reste une résistance au rapprochement : le roman-photo n'est ainsi pas toujours référencé dans les pratiques paralittéraires.

C'est pourtant ce rapprochement qu'on va opérer ici : mettre en parallèle un roman-photo et une bande dessinée. L'opération se fonde en partie, sur une évolution des pratiques depuis les années cinquante. Cette évolution conduit, dans

les années soixante, la bande dessinée sur la voie du roman graphique, et, au début des années quatre-vingt, le roman-photo vers le Nouveau Roman-photo. Les deux pratiques se rejoignent ensuite autour d'un même référent, la littérature; cette part de littérature est revendiquée par un objet, certes graphique, mais présenté avant tout comme un roman ; la dimension littéraire est, on a pu l'établir, clairement cultivée dans les pages des romans-photos de Plissart et Peeters. Le lien entre *La Cage* et *Droit de regards* se resserre encore plus précisément autour du Nouveau Roman. Après le cinéma, et les films de Sarraute ou Robbe-Grillet, le roman graphique de Vaughn-James présente une seconde forme de mise en image des questionnements narratifs du Nouveau Roman. Il est un exemple d'un autre type de combinaison entre littérature et dessin, une combinaison éloignée de la stricte illustration; il n'est pas question d'accompagner sagement l'histoire, mais de mettre en image des principes propres à la représentation et à la narration. En cela, *La Cage*, est assurément un des ouvrages qui a rendu possible la conception du roman-photo de Plissart et Peeters

a. Bande dessinée et littérature

La relation entre bande dessinée et littérature suffit en elle-même à alimenter un sujet de recherche. Par conséquent, on ne cherchera pas ici à en faire le tour. D'autant plus que, présentement, cette relation ne concerne ce travail, qu'à l'échelle de l'œuvre de Vaughn-James et de l'influence du Nouveau Roman, et dans la mesure de ses répercussions sur le travail de Plissart et Peeters. Il est néanmoins utile de présenter certains points de l'histoire de la bande dessinée, en France, pour retracer cette filiation complexe.

Avant d'être le genre établi qu'on connaît aujourd'hui, la bande dessinée est reléguée, au même titre que le roman-photo, au rang de pratique secondaire, voire indigne. Le succès des parutions ne sert en rien sa cause : son public est stigmatisé au moins autant que celui du roman-photo. Au public du roman-photo, étiqueté comme féminin pour le roman-photo, s'oppose le public infantilisé de la bande dessinée. Si les deux pratiques font l'objet d'un même dénigrement, la bande dessinée s'inscrit dans une histoire plus longue et dans un territoire qui

dépasse largement les frontières de l'Europe : elle s'enrichit de ces expériences, ce qui n'est pas sans incidence sur son aptitude à évoluer, voire à se renouveler. Depuis la parution du premier album de bandes dessinées en 1833, *Histoire de Monsieur Jabot*¹⁵⁶, de Rodolphe Töpffer, le genre graphique a connu de nombreuses expérimentations, et semble s'être imposé comme genre ; pourtant, il est encore en quête d'une légitimation. Dans la lignée du renouveau narratif orchestré par la nouvelle littérature, et le nouveau cinéma, la bande dessinée fait donc l'objet, en France, d'une mise en perspective théorique.

Ce mouvement de réflexion est conduit par des gens du métier, de scénaristes pour l'essentiel (Jodorowsky, Jacques Lob), mais surtout par des amateurs éclairés ; parmi eux, on retrouve les noms de Francis Lacassin, qui a mené un important travail sur les paralittératures, Evelyne Sullerot, dont on a pu évoquer la réflexion sur le roman-photo, ou encore Alain Resnais. Tous se trouvent réunis au sein du Club des Bandes Dessinées (CBD). Créé en 1962¹⁵⁷, le groupe change de nom en novembre 1964 pour devenir le Centre d'Études des Littératures d'Expression Graphique (CÉLEG) ; au sein de la structure règnent un certain nombre de dissensions théoriques, et en 1966, quelques membres dissidents créent la Société Civile d'Étude et de Recherche des Littératures Dessinées (SOCERLID). Par-delà leurs divergences, il est intéressant de noter que les deux structures mettent en avant, dans les intitulés même, leur conception d'une bande dessinée comme genre littéraire. Le recours à la mention de littérature est, dans le cas du changement du CDB en CÉLEG, un choix stratégique. Il correspond à une volonté de légitimer le genre graphique. Dans le contexte français des années 60, une telle affiliation semble offrir à la bande dessinée un moyen d'asseoir sa crédibilité, en bénéficiant de l'aura de la littérature. Jusqu'alors, la bande dessinée s'était contentée des pages de la presse, le passage à l'album, au livre, et l'accent littéraire, sont censés lui donner ses lettres de

¹⁵⁶ Rodolphe TÖPFFER, *Histoire de Monsieur Jabot*, Genève : Autographié chez J. Freydid, 1833.

Si l'album est le premier à paraître en 1833, sa création datée de 1831, le place deuxième dans la chronologie des œuvres créées par le dessinateur. L'album *Monsieur Vieux Bois* est en effet, achevé en 1827 et publié en 1837.

¹⁵⁷ Le 29 mars 1962. Le CDB est présidé par Lacassin et co-présidé par Sullerot et Resnais.

noblesses. Aujourd'hui, à la lumière de l'histoire du genre, on sait que ce sont les particularités du genre qui ont assuré son succès et sa pérennité.

Le lien à la littérature peut néanmoins être plus profond et débarrassé de ce type d'enjeu ; plutôt que de se placer à l'ombre de la littérature, il peut investir les mêmes territoires, circonscrire les mêmes problématiques. C'est le cas d'œuvres comme *The Projector* (1971), *The Park* (1972) et surtout *The Cage* (1975), que leur auteur, Vaughn-James, qualifie lui-même de romans visuels et qu'il inscrit dans la droite lignée du Nouveau Roman : « *The Projector* s'inscrit dans le sillage du Nouveau Roman, *The Park* constitue à la fois un hommage à Butor et Robbe-Grillet et un galop d'essai pour *La Cage*¹⁵⁸ ». Ces romans visuels sont réalisés dans un temps très proche, nourris des mêmes influences littéraires, et participent de la même réflexion sur la fabrication des images. Malgré tout, *La Cage*, est présenté par l'auteur, à plusieurs reprises, comme un aboutissement des deux précédents : « Beaucoup de dessins de *The Projector* préfigurent *La Cage*¹⁵⁹ », « En outre, la maison qui apparaît au début et à la fin de *The Projector* se trouve en vérité à Toronto, à quelques rues de la station de pompage de *La Cage*. Pour aller de l'une à l'autre, il faut traverser un parc, titre et cadre de mon court album intermédiaire, *The Park*¹⁶⁰ ». Des trois ouvrages, *La Cage* est, également celui qui entretient la plus grande proximité avec le Nouveau Roman ; en effet, l'année où Vaughn-James commence à dessiner *La Cage*, est également celle qui le voit quitter Toronto pour Paris, et débiter sa collaboration avec les Éditions de Minuit, en tant qu'illustrateur pour la revue *Minuit*.

b. La Cage de Martin Vaughn-James

Depuis sa première édition en 1975¹⁶¹, *La Cage* (*The Cage*) connaît un succès critique qui ne s'est jamais démenti. D'année en année, le roman visuel fait l'objet d'études menées par des spécialistes du genre, universitaires ou amateurs éclairés ;

¹⁵⁸ Martin VAUGHN-JAMES, « La Cage ou la machine à fabriquer des images », avant-propos à la réédition de *La Cage*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, Montréal, Mécanique Générale/Les 400 coups, 2006, p.6

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Martin VAUGHN-JAMES, *The Cage*, Toronto, The Coach House Press, 1975.

parmi ces références, on compte notamment Avelot¹⁶², Baetens¹⁶³, Peeters¹⁶⁴, trois figurent qui sont également à l'origine, avec Les Impressions Nouvelles, de l'édition de la version française de *La Cage* en 1986, et de celle du travail d'analyse de Thierry Groensteen, *La construction de La Cage*, en 2002¹⁶⁵. La production analytique sur le roman visuel de Vaughn-James est inversement proportionnelle au succès rencontré auprès du grand public. Le succès de *La Cage* reste en somme assez confidentiel. Dans une introduction à l'étude de *La Cage*¹⁶⁶, Groensteen évoque cette particularité, dans une formule à mi-chemin entre l'embarras et l'ironie :

On rougit de se pencher une nouvelle fois sur cet ouvrage [...], après qu'Harry Morgan et Manuel Hirtz, dans leur *Petit Critique illustré*¹⁶⁷, y ont fait allusion comme à « « [un] album qui semble avoir tout pour plaire à un conférencier type, surtout s'il est universitaire :

- Peu de gens l'ont lu.
- Il est en rupture radicale avec la bande dessinée classique, sans jouer non plus sur le registre de la mode.
- Totalement atypique, il permet toutes les interprétations.

De fait, *La Cage* est un ouvrage complexe, dont l'accès est conditionné, sans être garantie pour autant, par une analyse approfondie. Le roman visuel de Vaughn-James ne raconte pas à proprement parler, une histoire ; il met en illustration son propre processus d'engendrement, et en cela, est aussi difficile à raconter que le roman-photo de Plissart et Peeters, *Droit de regards*. De l'objet graphique à l'objet photographique, on retrouve les mêmes questionnements établis par le Nouveau Roman : sur la construction narrative, la place du personnage, le modèle réaliste, la mise à plat du sujet par l'image, l'image dans l'image. Point par point, on assiste à la

¹⁶² Voir Marc AVELOT, « L'encre blanche. Les ouvertures d'un album moderne », in *Bande dessinée, récit et modernité*, Colloque de Cerisy-la-Salle, du 1^{er} au 11 août 1987, Paris-Angoulême, Futuropolis-CNBDI, 1988.

¹⁶³ Jan BAETENS et Pascal LEFEBVRE, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam-Bruxelles, Sherpa-CBBD, 1993.

¹⁶⁴ Benoît PEETERS, *Case, planche, récit: comment lire une bande dessinée*, Paris, Casterman, 1991.

¹⁶⁵ Thierry GROENSTEEN, *La Construction de La Cage, Autopsie d'un roman visuel*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2002.

¹⁶⁶ *Idem*, p.7.

¹⁶⁷ Harry MORGAN et Manuel HIRTZ, *Le Petit Critique illustré. Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée*, Montrouge, P.L.G., 1997, p.119.

transcription par le dessin des caractéristiques théoriques du Nouveau Roman. Les mots de Peeters sont à ce sujet, explicites :

Il [Vaughn-James] était le Nouveau Roman par l'image. Pas son illustrateur, mais celui qui le prolongeait, en des séquences narratives et brisées à la fois¹⁶⁸.

C'est dans le réseau du Nouveau Roman, par le biais de la revue littéraire *Minuit*, que Peeters découvre le travail de Vaughn-James :

Dans *Minuit*, Martin apparut dès le numéro 2, avec « Le Chien », et il devint bien vite indissociable de la revue¹⁶⁹.

Puis vient la découverte de *La Cage*. Dès lors, l'engagement de Peeters à l'égard de l'œuvre et de son artiste est sans faille, et trouve de nombreux projets pour s'affirmer. Il participe à l'édition en français de *La Cage*, en 1986. Quelques années

plus tard, Schuiten et lui sollicitent Vaughn-James pour devenir le peintre Augustin Desombres dans l'album de bande dessinée *L'Enfant penchée*¹⁷⁰ en 1996, puis dans une fiction documentaire *L'Affaire Desombres*¹⁷¹, en 2001.



Fig. 265 *L'Enfant penchée*
Schuiten & Peeters, p.24

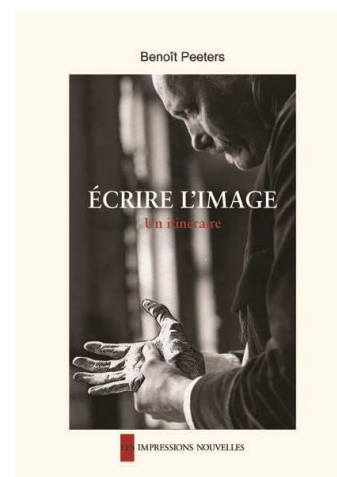


Fig. 266 *Écrire l'image*
Photographie d'Augustin Desombres, (alias Martin Vaughn-James) en couverture

Par-delà l'amitié qui unit les deux hommes, il y a une forme de reconnaissance de Peeters à l'égard de Vaughn-James. Elle est d'ailleurs

perceptible dans le choix d'illustrer *Écrire l'image*, avec une photographie de Vaughn-James (en Augustin Desombres). Dans cet ouvrage, Peeters revient sur tout

¹⁶⁸ Benoît PEETERS, *Martin pour mémoire*, op. cit.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ François SCHUITEN, Benoît PEETERS, *L'Enfant penchée*, série *Les Cités Obscures*, Paris, Casterman, 1996. Les photographies sont réalisées par Plissart.

¹⁷¹ François SCHUITEN, Benoît PEETERS, *L'Affaire Desombres*, 50 minutes, Bruxelles, Les Piérides, Paris, Allogène, 2001.

ce qui a, et tous ceux qui ont, compté, dans son parcours d'auteur polymorphe ; parmi Hergé, Barthes, Derrida et Robbe-Grillet, il n'oublie pas de citer Vaughn-James.

c. Une autre forme de narration

1) Le Nouveau Roman en commun

La bande dessinée fait partie de l'univers de Peeters ; son travail de scénariste, celui d'essayiste ou d'éditeur, établissent le fait en la matière. En ce qui concerne Vaughn-James, le lien à cet art n'apparaît pas comme aussi essentiel. En préambule à l'édition 2006 de *La Cage*, il tient d'ailleurs à le souligner : « Je ne venais pas de la culture de la bande dessinée ; mon enfance avait été baignée par les lectures paternelles, dont *The Boys Own Paper*¹⁷² (Fig.267), et quelques autres reliques illustrées datant de l'Empire¹⁷³ ». S'il mentionne encore l'influence d'un magazine comme *Mad*¹⁷⁴ (Fig.268) sur ces années d'adolescence, il semble bien qu'il en retien ne surtout la dimension satirique.



Fig. 267 *Boys Own Paper*,
n°1, 18 janvier 1879

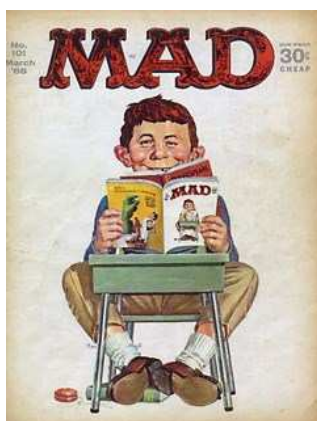


Fig. 268 *MAD*
n°101, mars 1966

¹⁷² *The Boys Own Paper* est un journal anglais, hebdomadaire puis mensuel, destiné à un public de jeunes garçons (1879-1967) ; il contenait notamment des histoires d'aventure, des fiches pratiques, des jeux.

¹⁷³ Martin VAUGHN-JAMES, « La Cage ou la machine à fabriquer des images », *op. cit.*, p.5.

¹⁷⁴ Revue satirique américaine, née en 1952.

Alors qu'on pouvait s'attendre à trouver, aux deux auteurs, ce terrain commun de la bande dessinée, il apparaît que leurs affinités se jouent autre part. Ce qui les rapproche n'est pas tant l'univers de la bande dessinée, que les possibilités narratives de cette dernière. Tous deux ont le sentiment que la littérature peut se jouer ailleurs que dans le roman, et plus précisément, dans la mise en lien de l'image, avec le texte ou avec d'autres images.

L'idée d'une littérature hors-champs n'est pas, à proprement parler, celle des écrivains du Nouveau Roman, elle est en revanche confortée par leur pratique. De l'introduction de l'image dans le roman, à l'investissement du champ cinématographique, se dessine une voie vers la narration en image. Cette voie se développe parallèlement à celles, plus clairement définies, de la bande-dessinée, du roman-photo ou de la narration photographique, jusqu'au point de rencontre. Suivant ce mouvement, Vaughn-James met en lumière ce qui réunit la bande dessinée et le Nouveau Roman ; suivant la même intuition, et forts de l'expérience de Vaughn-James, Plissart et Peeters parviennent quant à eux à faire converger l'ensemble des voies narratives pour produire leurs objets.

2) Un récit généré par l'image

Qu'il s'agisse de jouer de l'illusion, de poser le monde comme représentation, ou de mettre à plat pour échapper à la profondeur de la littérature, l'introduction de l'image est un recours fréquent dans le Nouveau Roman. Comme on a pu le voir, il trouve à de nombreuses reprises, des transpositions dans les romans-photos de Plissart et Peeters. La jonction des propositions néo-romanesques et néo-photo-romanesques, semble pourtant devoir quelque chose à la mise en image de Vaughn-James.

À l'instar du Nouveau Roman, *La Cage* utilise l'image comme ressort narratif. À la différence de son modèle, l'ouvrage met en place un effet de redondance ; ce n'est plus le texte qui absorbe l'image et l'utilise comme révélateur de son fonctionnement narratif, mais l'image qui, insérée dans une autre image, illustre le processus de représentation. Il n'y a pas d'effet de rupture, mais bien un effet de

continuité. « Puisque l'élément le plus important dans un roman visuel est l'image, il fallait commencer par l'image [...]. Un générateur d'électricité qui pouvait bien devenir générateur d'images¹⁷⁵ » : Vaughn-James fait ici référence à l'image qui a amorcé le processus de narration, toutefois, elle n'est visible qu'après plusieurs pages de lecture. Suivant ce dispositif, ce sont deux temps qui se distinguent. Un premier opère un retour analytique sur le principe de représentation en générale ; un second conduit la découverte de l'espace diégétique.



Fig. 269 *La Cage*, p.43



Fig. 270 *La Cage*, p.44

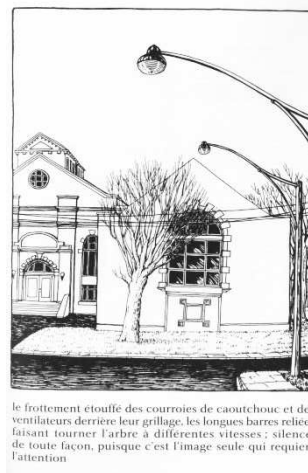


Fig. 271 *La Cage*, p.45

De fait, les pages 16 à 43, ont été réalisées après cette vue de la centrale électrique. Le récit dans le récit, et plus précisément le procédé de capture se trouve ainsi retranscrit par la suite d'images. Le titre même du roman visuel, *La Cage*, renvoie à l'idée d'une capture, d'une transposition des faits en image, d'une représentation dans la représentation. Se dessine ici, la complexité du rapport entre un réel fictionnel et une fiction réaliste. Une fois l'ordre des choses établi, le lecteur pénètre dans l'espace architectural de la narration. Sa progression se fait image par image suivant un principe que Groensteen qualifie de « contiguïté¹⁷⁶ » :

L'une des plus éclatantes réussites de *La Cage* tient sans doute dans cette science des transitions entre séquences. Certaines sont, en leur principe de base, d'une grande simplicité apparente : le lieu autour duquel s'orchestrera la séquence

¹⁷⁵ Martin VAUGHN-JAMES, « Le Non-scénario de *La Cage* », in Benoît PEETERS (dir.), *Autour du scénario*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 236.

¹⁷⁶ Thierry GROENSTEEN, *La Construction de La Cage, Autopsie d'un roman visuel*, op. cit., p24.

suivant apparaît dans l'embrasure d'une fenêtre [...], une porte s'ouvre sur des espaces insoupçonnés [...].

Les articulations sont assurées par une continuité graphique ou la reprise d'un détail. Ces modalités sont semblables à celles d'un objet comme *Droit de regards* où les transitions sont assurées par la mise en lien d'une scène et de sa représentation photographique. D'autant plus que le roman-photo, tout comme *La Cage*, met ce lien en scène sur le recto et le verso de la page : le rapprochement n'est pas visible dans la juxtaposition immédiate des éléments. La nécessité de tourner la page, induit une rupture dans la lecture.



Fig. 272 *Droit de regards*, p.25-26



Fig. 273 *Droit de regards*, p.37-38

En progressant dans l'espace de *La Cage*, on découvre également que des passerelles avec l'extérieur de la centrale, sont aménagées ; feuilles volantes ou tableaux, des images renvoient perpétuellement à cette scène primitive, et interroge sans fin les conditions de la perception. Là encore, cet effet de boucle peut être rapproché du dispositif de *Droit de regards*, qui fait ressurgir à plusieurs reprises, la première scène du roman-photo : ce sont des photographies collées au mur, des photographies déchirées dans un tiroir, et, dans une certaine mesure, la scène de fin qui rejoue celle d'ouverture. Dans un cas comme dans l'autre, la linéarité de l'histoire est remplacée par des constructions narratives circulaires, qui défient les lois de la logique, celles du sens autant que celle du temps. Cette circulation dans la narration peut être considérée comme un des emprunts majeurs à la littérature, et en particulier néo-romanesque.



Fig. 274 *Droit de regards*, p.20



Fig. 275 *Droit de regards*, p.84



Fig. 276 *Droit de regards*, p.99

Page après page, les images génèrent d'autres images, et apparaissent comme les indices d'une plongée vertigineuse dans le fonctionnement et dans la production même, d'une représentation. Vaughn-James propose ainsi une série de dessins figurant le passage de la page vierge (Fig.277) à la représentation (Fig.278). Il donne ensuite à voir un ensemble d'instruments ayant tous pour vocation d'enregistrer et de restituer les données: machine à écrire, appareil photo, magnétophones enregistreurs (Fig.279). Les vues figurant ces appareils, et plus particulièrement des appareils photographiques (Fig.280), sont autant d'indicateurs du rapport indissociable, quoique complexe entre un sujet et sa représentation.

L'objectivité « photographique » est une catégorie que le récit s'emploiera par ailleurs à thématiser, en faisant proliférer les appareils d'enregistrement [...], les outils de mesure et les instruments de surveillance (règle, compas, mètre déroulant, réveil, casque d'écoute, jumelles...), garants implicites d'une fidélité rigoureuse au « réel », qui semblent vouloir établir celui-ci comme le référent ultime du récit visuel¹⁷⁷.

Ce faisant, il ouvre le champ de la réflexion à l'ensemble des pratiques de restitution, et ouvre la voie au dispositif photographique de Plissart et Peeters. La présence de l'appareil photo dans des scènes de *Fugues* ou de *Droit de regards*, constitue ainsi une mise à distance du principe de la représentation photographique : la valeur d'enregistrement photographique, et sa capacité à restituer. Cette présence photographique par l'appareil, la prise de vue, ou le cliché est également une sorte d'intrusion caractérisée de l'auteur dans la narration, ou

¹⁷⁷ Thierry GROENSTEEN, *La Construction de La Cage, Autopsie d'un roman visuel*, op. cit., p21.

du narrateur dans la diégèse des personnages. La métalepse narrative de *La Cage*, se joue de même dans le rapport à l'image et au temps de l'image, orchestré par *Le Mauvais œil* : l'histoire d'un personnage y est présentée en photographies, et simultanément contredite et réinterprétée par des personnages invisibles. L'opposition des chronologies de l'image photographique et du texte, met en permanence le héros en face de sa nature de personnage. Sa vérité est soumise à l'histoire telle que les interrogateurs la définissent.

Dans son carnet préparatoire à *La Cage*, Martin Vaughn-James écrit :

« ...je crois qu'à partir de maintenant, le personnage ne peut exister que comme l'un des procédés créatifs dans la construction d'un réseau narratif omnipotent. En ce sens, le personnage est devenu, non plus le fondement du récit mais inséparable de lui : le récit est le personnage¹⁷⁸ ».

Ses modalités littéraires font de *La Cage*, un ouvrage qui s'inscrit à contrecourant de la bande dessinée. Sans chercher à remettre en cause le médium et ses formes établies, l'ouvrage de Vaughn-James explore d'autres facettes de la narration en mettant en relation le dessin et la littérature, l'image et le texte.

Pour cette raison, il choisit de ne pas recourir au phylactère, et de ne pas développer la narration en plusieurs vignettes sur une même planche. Il instaure en revanche une relation plus équitable entre les deux partis ; pour cela, il relègue l'image en périphérie, de manière à ce que chaque élément possède son propre espace. Cette organisation deviendra, dès leur première collaboration en 1981, la modalité première du fonctionnement artistique de Plissart et Peeters. Dans les deux cas, cette organisation obéit au même désir de pousser la narration dans ses retranchements et d'interroger plus spécifiquement le champ de la représentation. Du nouveau roman au nouveau roman-photo, en passant par le roman visuel, on observe la même prise de distance vis-à-vis de la pratique de référence ; c'est suivant ce mouvement d'éloignement, que les trois romans parviennent à converger vers l'idée que le récit est le personnage. Décortiquant le fonctionnement de *La Cage*, Groensteen développe cette particularité du roman visuel.

¹⁷⁸ Martin VAUGHN-JAMES, citation datée du 17 septembre 1973, extraite du carnet de l'auteur, aujourd'hui conservé au Musée de la Bande Dessinée, Angoulême (non-publié).

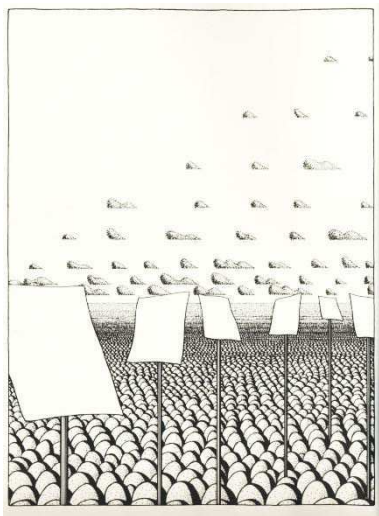


Fig. 277 *La Cage*, p.16
: « la cage est toujours là,
inachevée et déjà en ruines »



Fig. 278 *La Cage*, p.20
: « le vaste et complexe réseau de
formes dont la cage, le tertre »



Fig. 279 *La Cage*, p.22
: « un trait perdu qui pourrait
receler dans ses contours »

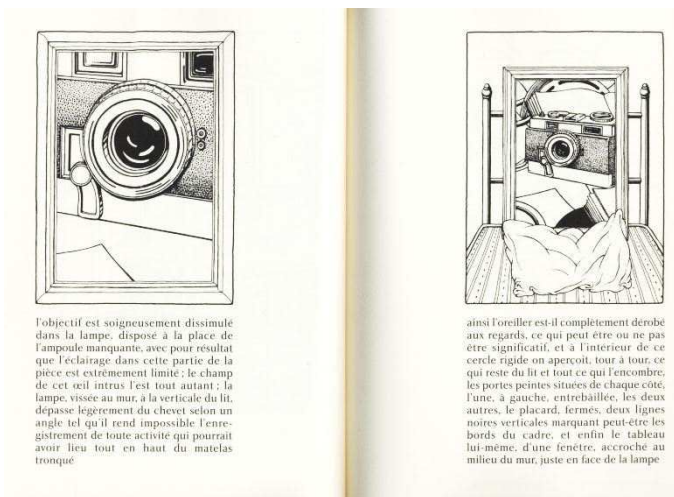


Fig. 280 *La Cage*, p.110-111



Fig. 281
Droit de regards, p.72

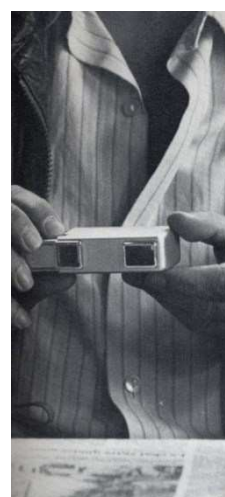
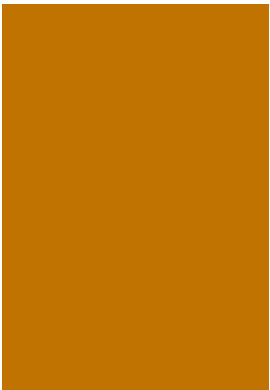


Fig. 282
Fugues, p.13

Prenons au pied de la lettre cette affirmation : le récit est le personnage. Cela signifie probablement que nous, lecteurs, sommes invités à nous intéresser aux agissements du récit lui-même. Et, partant, que le récit peut être considéré comme une puissance agissante. Cette hypothèse est assez conforme à la définition de l'œuvre comme un « réseau narratif omnipotent ». Elle corrobore surtout deux procédures que nous avons rencontrés : celle de l'auto-engendrement de la fiction et celle, ricardolienne, de son autoreprésentation. Le récit personnage est le récit qui trouve en lui-même, dans la relecture perspicace et féconde des éléments déjà disposés, les ressources pour rebondir et proliférer. Et celui qui, non moins, exhibe ses mécanismes producteurs, orchestre sa propre mise en scène, s'érige en représentation de lui-même.

L'ouvrage vise à mettre en place une intrigue qui n'est plus relative à l'histoire et aux personnages, mais qui est celle du dispositif. Extraite de son contexte, il paraît cependant impossible de définir s'il est question d'un roman, d'un roman-photo ou d'un roman visuel. La problématique est celle du récit, et tout dispositif développé afin d'y répondre, entre dans le champ d'influence du Nouveau roman.



Conclusion



CECI N'EST PLUS UN ROMAN-PHOTO

La réflexion menée au cours de ces pages, a conduit à considérer le roman-photo autrement : à comprendre les enjeux inhérents à la juste définition du genre, mais aussi sa quête de reconnaissance qui est souvent passée par la revendication d'un statut littéraire. De fait, utilisée comme modèle narratif, ou encore comme moyen de faire valoir le genre, la littérature est une référence qui revient fréquemment lorsqu'on évoque le roman-photo. Elle a pourtant été un moyen privilégié pour condamner cet objet. Elle concentre effectivement toutes les répulsions d'observateurs considérant l'indignité de telles prétentions du roman-photo. Le rapport du roman-photo avec la littérature, peut également être forcé par d'autres observateurs qui, en l'engageant sur le terrain de cette comparaison, cherchent surtout à le discréditer. L'exemple des adaptations photoromanesques d'œuvres littéraires, est à ce titre significatif : elles peuvent être présentées, et valorisées, comme un moyen d'attirer le lecteur sur un autre terrain culturel ; elles sont le plus souvent stigmatisées comme des produits *kitsch*.

Les nombreuses productions d'un réalisateur comme Hubert Serra, passé maître dans l'adaptation photographique de romans, méritent pourtant qu'on s'y intéresse autrement qu'au titre d'illustration *kitsch*. Le soin apporté aux images photographiques, tant au plan du cadrage, de la composition qu'au niveau des décors, ainsi que la maîtrise du montage, font de ces adaptations photoromanesques des objets aussi dignes d'intérêts que les adaptations cinématographiques. Il n'en demeure pas moins que ce type de proposition est minoritaire au regard des nuées de romans-photos publiés. Il ne permet pas d'illustrer ce qui fait la spécificité du roman-photo. De plus la littérature y est entendue comme une source de sujets et d'histoire, et non comme modèle de construction.

Il fallait donc déconnecter le roman-photo d'une histoire littéraire, ou paralittéraire, qui n'est pas la sienne ; et l'ancrer dans une pratique plus proprement narrative. Ce faisant, l'influence de la littérature sur le roman-photo, en tant que modèle subi ou recherché, apparaît relever d'une certaine confusion.

Considérer le roman-photo à la lumière de la littérature, revient en effet, à confondre narration et littérature : que la littérature soit narrative, n'implique pas que toute narration soit littéraire, et partant, que le roman-photo, en tant que narration, soit forcément littéraire. Le roman-photo littéraire est une chimère, qui s'enracine d'autant plus, que le support et le développement du roman-photo rappelle celui du livre : une narration développée page après page.

Critique ou célébration, considérer le potentiel littéraire des romans-photos, conduit certaines pratiques photo-narratives à approfondir les possibilités d'une rencontre entre photographie et littérature, au point de donner corps à la chimère. Il ne s'agit plus d'adaptations mais de créations originales : la dimension littéraire prend alors un tout autre sens. *Fugues*, *Droit de regards*, *Le Mauvais œil*, *Prague*, *Aujourd'hui*, mais encore *Suzanne et Louise* d'Hervé Guibert, ou *La Jetée* de Chris Marker : si chaque production est assurément différente de l'autre, toutes ont en commun d'être sous-titrées « romans-photos », alors même que leur formes et leurs références, les éloignent des formes les plus populaires du genre. La situation est équivoque, au point de questionner sérieusement la légitimité de l'appellation revendiquée.

À ce propos, le récent ouvrage de Dominique Faber, Marion Minuit et Bruno Takodjerad, *La Saga du roman-photo*¹, apportent une réponse sans équivoque, puisqu'il n'y est fait aucune mention des objets photoromanesques de Plissart & Peeters, de Guibert ou Marker. Si les auteurs balayent le champ du roman-photo dans les grandes largeurs, du cinéroman aux parodies de romans-photos, en passant par les productions érotiques, ils ne font jamais allusion aux productions artistiques ; ils ne reconnaissent pas leur appartenance au champ du roman-photo. Cette incapacité du roman-photo à intégrer des formes susceptibles de le conduire sur d'autres terrains, notamment artistique, le condamne à rester à la traîne.

Le point de départ de la réflexion menée dans ce travail était le roman-photo, et les liaisons que cet objet photographique entretient avec la littérature. Cette réflexion a finalement conduit à des objets photographiques littéraires qui ne sont plus des romans-photos, quoiqu'ils en revendiquent le titre. De fait, les

¹ Dominique FABER, Marion MINUIT et Bruno TAKODJERAD, *La Saga du roman-photo*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch, 2012.

« romans-photos » de Plissart et Peeters, multiplient les entorses aux règles très établies du genre. Ils forcent donc le lecteur à dépasser les simples ressemblances formelles, et à reconsidérer le statut photoromanesque de créations photographiques se réclamant de la littérature. Et, partant, à inscrire les objets de Plissart et Peeters dans une autre histoire que celle du seul genre photoromanesque.

L'articulation entre texte et image qui s'opère dans leurs objets, renvoie à des faits qui dépassent largement la chronologie du roman-photo, mais aussi l'histoire dudit genre ; l'histoire à laquelle appartiennent ces objets néo-photoromanesques, croise celle de la photographie et de la littérature, et par extension, celles de la photolittérature, du cinéma et de la bande dessinée. Elle partage avec toutes ces pratiques, une même réflexion narrative, une même conception de la fiction, et finalement, par certains aspects, leur ressemble. Le monde de Plissart et Peeters, leurs influences, leurs pratiques et leurs aspirations, se trouvent condensées dans leurs objets : la littérature moderne, la photographie, le cinéma, et la bande dessinée. Il en va ainsi des séquences photoromanesques, qui renvoient autant aux études photographiques du mouvement, qu'au principe de la bande dessinée ; mais aussi d'une problématique de la fiction qui, empruntée à la littérature et, par extension, au cinéma, illustre le paradoxe proprement photographique de l'image comme empreinte et comme construction ; ou encore celle de la construction/déconstruction narrative. Dans leurs objets, Plissart et Peeters privilégient la narration à l'histoire, déconstruisent et reconstruisent les formes narratives. À ce titre, ils ont en commun avec la littérature moderne, de mener une réflexion de fond sur la narration. Là où le roman-photo se cantonne à une relation serrée entre forme et fond, entre narration et histoire.

En théorie, les objets de Plissart et Peeters se fondent donc naturellement dans une terminologie qui réunit, au sens littéral du terme, littérature et photographie : roman-photo. En pratique, la distance entre leurs objets et le roman-photo, est abyssale.

Ils ont notamment placé les enjeux de leur pratique à un tout autre endroit que ceux du roman-photo. Ils ne s'interrogent pas sur une quelconque légitimité de leurs objets en tant que roman-photo, pas plus qu'ils ne s'emparent d'une

dimension littéraire pour conforter ce statut. À défaut d'autres termes, ils se sont saisis de celui de roman-photo, le seul apte à qualifier une production photographique, narrative et littéraire. Pour autant, il n'est pas question de remettre en cause la sincérité de leur démarche, notamment lorsqu'ils affirment leur volonté de renouveler le genre. En empruntant le titre de roman-photo, les auteurs ont bel et bien joué le jeu de la référence aux modèles. Reste que l'écueil principal au renouvellement du roman-photo est sans doute la méconnaissance dont il fait l'objet. En effet, sans une parfaite connaissance de ses tenants et aboutissants, mais aussi de son évolution en tant que genre, est-il envisageable de le faire évoluer ?

LE NOUVEAU ROMAN-PHOTO : UN GENRE SANS LENDEMAIN

Le fait de les appeler Nouveaux Romans-photos, et d'inscrire au fronton leur rapport de contiguïté, ne doit donc tromper personne : les œuvres de Plissart et Peeters ne sont plus des romans-photos. Les objets de Plissart et Peeters, cultivent la distance ; ils déstabilisent le lecteur de roman-photo en le coupant de tous ces référents, tandis que le lecteur de roman moderne, trouve vite ses marques. Entre l'intention et la réalisation, leurs objets photographiques ont conquis une autre identité. C'est en cela qu'on peut cautionner ce que les auteurs eux-mêmes, signalent comme un échec : ils échouent à renouveler le genre parce qu'ils en ignorent les codes. Cet échec n'est pas tant celui des objets, que celui d'un objectif qui tendait à proposer une autre voie pour le roman-photo. Dès le départ, alors qu'ils abordent la question de bousculer le roman-photo pour l'amener sur le terrain de l'art, ils affirment leur volonté de le transformer, de le dépasser, d'aller ailleurs. Ce qu'ils perçoivent du roman-photo est déjà déformé par la certitude qu'il pourrait être mieux autrement.

Près de trente ans après la parution du premier opus néo-photoromanesque, Peeters reconsidère les faits : « notre complicité, notre complémentarité avaient permis à ces projets de voir le jour ; mais ces singularités

ne pouvaient suffire à fonder un nouveau genre² ». De fait, la complémentarité des auteurs dépasse de loin le seul cadre de la collaboration artistique. Leur pratique artistique s'enracine dans la profondeur de leur relation ; elle est nourrie de la vie des auteurs, devient un terrain de rencontre et d'échanges entre la photographe et l'écrivain, jusqu'à la rupture. La tentative de produire une nouvelle forme de narration, qu'on l'appelle roman-photo, narration photographique ou *Suite photographique*, prend fin avec la séparation du couple. Leur attachement s'est incarné dans la forme et l'équilibre des quatre objets qu'ils ont produits ; leur séparation bouleverse la forme de leur dernier opus ; *Aujourd'hui* n'est pas revendiqué comme un roman-photo, et devient une « suite photographique ». Plissart se saisit de la matière photographique et propose un objet qui ne leur ressemble plus, mais qui lui ressemble. La part de Peeters dans ce projet est d'ailleurs limitée : le fait que son nom n'apparaisse pas en couverture en témoigne. Dans le texte de présentation en quatrième de couverture, il entérine lui-même cette rupture : « *Aujourd'hui* n'est pas un album de photos. Ce n'est pas non plus un roman-photo ».

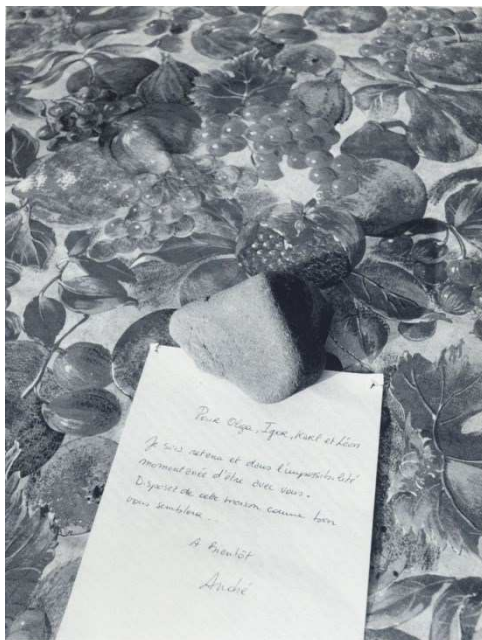


Fig. 283 *Aujourd'hui*, p.12

« Pour Olga, Igor, Karl et Léon
Je suis retenu et dans l'impossibilité d'être avec vous.
Disposez de cette maison comme bon vous
semblera...
À bientôt
André »

² Benoît PEETERS, *Écrire l'image*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p.44.

L'abandon du titre de roman-photo au profit de « suite photographique », mais aussi la prépondérance de l'image photographique et la manière dont elle s'empare de l'écriture, témoigne de la fin d'un projet commun. L'histoire elle-même, avec l'absence d'André, personnage que les quatre autres attendent en vain de voir venir, semble faire écho à la distance de Peeters dans ce projet. En tant que personnage pour l'un, et auteur pour l'autre, ils sont invisibles ; l'un et l'autre n'existent que par le texte : celui du scénario et du texte de présentation pour Peeters, celui d'un billet laissé à l'attention de se convives pour André.

La fougue de l'âge, et l'énergie de leur créativité, ont poussé les auteurs à vouloir tout bouleverser, au risque de confondre les objectifs : pouvoir créer ensemble et renouveler un genre qu'ils jugent insatisfaisant. À défaut de pérenniser leur démarche, et de donner un nouveau souffle au genre, Plissart et Peeters sont parvenus à créer des objets à part. Le Nouveau Roman-photo est un objet qui leur est propre. Son originalité tient en partie à son univers littéraire, et à sa capacité à interpréter les problématiques du Nouveau Roman ; cette assimilation au Nouveau Roman a pourtant été préjudiciable aux objets de Plissart et Peeters. Le fait que Nouveau Roman ait, au début des années quatre-vingt, touché les limites de ses expérimentations, n'a sans doute pas permis de considérer les Nouveaux Romans-photos comme des objets en devenir. Cette étiquette a plutôt contribué à les enfermer dans un temps qui paraissait déjà révolu.

D'AUTRES ROMANS-PHOTOS

L'échec du renouvellement du roman-photo ne saurait pourtant relever des seuls choix des auteurs. Il est aussi le résultat d'une incapacité des réalisateurs, des éditeurs, et des lecteurs, à inscrire les propositions les plus innovantes dans le champ du roman-photo. Sous couvert d'obligation, les responsabilités sont sans cesse renvoyées dos à dos : le réalisateur est soumis aux impératifs du format commercial, l'éditeur est prompt à satisfaire les désirs du lectorat, et les lecteurs subissent un marché qui n'est pas toujours à la hauteur de leurs espérances. Le décor est planté : les lecteurs prennent ce qu'on leur donne, et les producteurs produisent ce que demandent les lecteurs.

En tout cas, le roman-photo semble bien avoir raté un rendez-vous ; fort de son succès, ses auteurs et ses éditeurs, n'ont pas jugé bon d'explorer de nouvelles pistes. Ils n'ont pas cherché à diversifier leur lectorat, et sont restés accrochés à des principes qu'ils croient indéboulonnables. À ce jour, forts d'un marché qui reste encore très satisfaisant, ils continuent à ne considérer qu'une seule forme de roman-photo. Son succès en l'état, le circonscrit effectivement dans les limites du genre sentimental, alors même qu'un certain nombre d'autres possibilités avaient, dès les années 60, été exploitées (polar, aventure, guerre, érotique). Selon Plissart, il y a une « fatalité sentimentale dans le roman-photo », qui est, selon Peeters, liée au fait que :

le roman-photo aboutit très vite à une identification avec le personnage, à un désir pour l'acteur. Un aspect fétichiste est toujours à l'œuvre, quel que soit le sujet photographié, surtout si on travaille le gros plan. Il y a une hyperprésence des visages et soit on la domine, soit elle se joue de nous³.

Là où d'autres genres, pourtant longtemps qualifiés de secondaire (le polar, la série télévisée) sont parvenus à légitimer leur place, à obtenir une reconnaissance certaine, mais surtout à repousser les limites de leur exercice, le roman-photo semble quant à lui, et de tous les points de vue, cantonné dans une seule forme. Il est donc difficile d'apprécier des propositions dites de romans-photos, qui se sont faites hors des appareils du roman-photo, c'est-à-dire dans des livres, des revues culturelles, sur les écrans ou dans l'espace public. La compagnie Royal de Luxe, décline en effet le thème du roman-photo dans une proposition de spectacle de rue : en 1982, avec *Tout premier roman-photo*, puis en 1985 avec *Parfum d'Amnésium*. Ce dernier spectacle a ensuite été repris, en 2005, par Gran Reyneta, une compagnie chilienne, en collaboration avec Royal de Luxe. La distance avec les conventions du roman-photo populaire est évidemment considérable, mais le succès du spectacle repose en partie, sur la nécessaire conscience que le spectateur doit avoir de cette distance : le mouvement, la folie, l'hémoglobine du spectacle s'oppose à la passion sage des romans-photos et autre bluette sentimentale. Par-

³ Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, « Entretien avec Jan Baetens et Jan Flamend », in *À la recherche du roman-photo*, op.cit., p.31-32.

delà les allusions des titres, Royal de Luxe et Gran Reyneta, joue également le jeu du roman-photo, en proposant une version papier de leur spectacle.



Fig. 284 *Parfum d'Amnésium*
Spectacle de rue créé en 1985 par Royal de Luxe

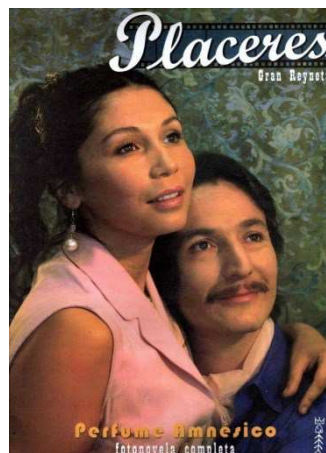


Fig. 285 *Perfume Amnesico*
Reprise de la compagnie Gran Reyneta, 2005

D'autres productions, comme celles de la série « Photo-romans » en 1991, abandonnent le support papier au profit de la vidéo. Le projet, une coproduction de La Sept / Coup d'Œil / INA, avait pour objectif de faire se rencontrer un photographe et un auteur, et de les laisser raconter une histoire autour d'une ville d'Europe. Le format est donné d'emblée : treize films de treize minutes, constitués d'images en noir et blanc. Se croisent ainsi : Marie-Paule Nègre et Jean-Michel Mariou, à Toulouse, pour *Le goût amer de l'eau*, Roland Allard et Delacorta, à Paris, pour *Chambre noire*, Keiichi Tahara et James Kelman, à Glasgow, pour *Labyrinthe*, ou encore Xavier Lambours (qui a également réalisé un roman-photo pour *Télérama*, en 1997⁴) et Didier Daeninckx, à Strasbourg, pour *La Cicatrice*.



Fig. 286
Le Goût amer de l'eau



Fig. 287
Chambre noire

⁴ Xavier LAMBOURS et Olivier CENA, « L'Énigme du fétiche noir », in *Télérama*, n° 2476-2484, 1997.



Fig. 288
Labyrinthe



Fig. 289
La Cicatrice

Dans le cas de ces treize objets, l'appellation « photo-romans » traduit autant le parti pris formel, que l'importance du rapport entre le photographique et le roman, le photographe et l'écrivain. Pourtant, lorsqu'il s'est agi de référencer ces objets⁵, c'est en tant qu'objets d'art vidéo que cela a été fait. On est alors tenté de croire, qu'outre leur dimension artistique, l'exploration de nouveau support (le livre/album pour Plissart et Peeters, le film pour la série *Photo-romans*), empêche la reconnaissance de l'état de roman-photo. Ce constat trouve aujourd'hui, à l'heure où le roman-photo se dématérialise, une résonance toute particulière. On assiste en effet à une évolution importante du support : les romans-photos sont mis en ligne, sur des sites internet qui leur sont dévolus, et *Nous Deux* propose des romans-photos numériques accessibles par le biais de tablettes ou autres *téléphones intelligents*. Ces récents efforts de forme ne dissimulent pour autant pas l'incapacité à proposer autre chose. Comme si le fait de proposer quelque chose rompant avec les codes du genre, constituait une sorte de trahison à l'égard du lectorat. Pour l'heure, on a donc affaire à des productions qui ne se rencontrent pas ; l'une, officielle, entretient une permanence des codes, non sans succès, et ne reconnaît que ce qui lui ressemble ; l'autre, assimilée, s'impose, par le titre, en tant

⁵ Référencement du Ministère de la culture (Direction générale de la création artistique). Voir Guy AMSELLEM, (dir.), *Films et vidéos pour l'art contemporain, 1982-2002*, Paris, 00h00, 2002, p. 117.

que roman-photo. Elle ne reproduit pourtant aucun des codes du roman-photo, pas plus qu'elle ne s'inscrit dans l'histoire du genre revendiqué.

En gravitant autour du roman-photo, ces productions hors-normes, obligent donc à reconsidérer leur genre de référence, ces enjeux et ces formes, et à approfondir les problématiques mises à l'œuvre dans les narrations articulant littérature et photographie. À partir du roman-photo, ce sont les voies du photoroman, de la paralittérature, de la photographie narrative, de la photolittérature, de la littérature illustrée, du roman graphique ou encore du cinéroman, qu'il a fallu parcourir pour comprendre ce qui se joue au cœur des œuvres de Plissart et Peeters. Derrière la spontanéité de leur démarche, se cache un réseau de références, une multiplicité d'emprunts qui les soustraient à toute tentative de classification. Tout se joue dans les marges, quelque part autour du roman-photo.

Bibliographie

Bibliographie thématique

PHOTOGRAPHIE

Études

Jean **ARROUYE**, *La Photographie au pied de la lettre*, Aix-en-Provence, Université de Provence, "Hors-champ", 2005.

Roland **BARTHES**, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, et Seuil, 1982.

Charles **BAUDELAIRE**, « Le Public moderne et la photographie. Salon de 1859, Lettres à M. Le Directeur de La Revue Française », in Claude PICHOS (dir.), *Baudelaire, Critique d'Art*, Paris, Gallimard, 1992.

Walter **BENJAMIN**, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003. (traduction de Maurice GANDILLAC, revue par Rainer ROCHLITZ; édition originale en 1939).

Marta **BRAUN**, « Muybridge le magnifique », in *Études Photographiques, La Ressemblance du visible/Mémoire de l'art*, n°10, novembre 2001.

François **BRUNET**, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Giordano **BRUNI CIRO** (dir.), *Pour la photographie*, Actes du 1er colloque international pour la photographie, Université Paris VIII, 23-24 et 30-31 janvier 1982, Paris, Germs, 1983.

Mireille **CALLE-GRUBER**, « Écrits avec l'image, sur un essai de photo-autobiographie : Légendes de Denis Roche », *Les cahiers de la photographie: Denis Roche*, n°23, Paris, Association de critique contemporaine en photographie, 1989.

David **CAMPANY**, *Art et Photographie*, Paris, Phaidon, 2005 (édition française).

Henri **CARTIER-BRESSON**, « L'Instant décisif », in *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.

Clément **CHEROUX**, Andreas **FISHER**, Pierre **APRAXINE**, Denis **CANGUILHEM**, Sophie **SCHMIDT**, *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, (exposition du 03 novembre 2004 au 06 février 2005 à la Maison Européenne de la Photographie, Paris), Paris, Gallimard, 2004.

Hubert **DAMISCH**, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001.

Jean-Luc **DAVAL**, *La Photographie, Histoire d'un art*, Paris, Skira, 1982.

Philippe **DUBOIS**, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan Université, "Fac Image", 1990.

Régis **DURAND**, *Disparités, Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, "Les Essais", 2002.

Perin **EMEL YAVUZ**, « Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde », in *Image & Narrative*, n°23, nov. 2008, revue en ligne ;

URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/yavuz.html>.

Douglas **FOGLE**, *The Last Picture Show: Artists using Photography, 1960-1982*, Exposition: *The Last Picture Show: Artists using Photography, 1960-1982*, Walker Art Center, Minneapolis, du 11 octobre 2003 au 4 janvier 2004 / UCLA Hammer Museum, Los Angeles, California, du 8 février au 11 mai 2004, Minneapolis, Walker Art Center, 2003.

Michel **FRIZOT**, André **JAMMES**, Paul **JAY** et Jean-Claude **GAUTRAND**, 1839, *La Photographie révélée*, Paris, Centre National de la photographie & Archives Nationales, 1989.

Michel **FRIZOT** (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro & Larousse, 2001.

Michel **FRIZOT**, « La Surface sensible ; support, empreinte, mémoire », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, pp.708-730.

Michel **FRIZOT**, « The Pencil of Nature », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro & Larousse, 2001, p.62.

Michael **GRAY**, Arthur **OLLMAN**, Carol **McCUSKER**, *First Photographs: William Henry Fox Talbot and the birth of Photography*, New York, PowerHouse Books, 2002.

Philippe **LACQUE-LABARTHE**, Patrick **ROEGERS**, Christopher **MEATYARD**, *Théâtre des réalités*, exposition : *Théâtre des réalités*, Caves Sainte-Croix, Metz, mars 1986, CNP / Palais de Tokyo, Paris, octobre 1986, Metz pour la Photographie, Metz, 1986.

Danielle **LEENAERTS**, « La Forme séquentielle en photographie: déploiement du temps et du récit », in *Image & Narrative, Online Magazine of Visual Narrative*, n°15, novembre 2006, URL: <http://www.imageandnarrative.be>.

Marco **LIVINGSTON**, *Duane Michals: photographie de l'invisible*, Paris, la Martinière, 1998.

Danièle **MÉAUX**, « La Séquence photographique : la narration au plus près des spécificités du médium », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, pp.131-137.

Danièle **MÉAUX**, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

Danièle **MÉAUX** & Jean-Bernard VRAY, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

Danièle **MÉAUX**, « La tentative d'une forme policière alliant le texte et la photographie », in Andrea OBERHUBER (dir.), *Dalhousie French Studies*, vol. 89, Winter 2009.

Marc **MÉLON**, « Au-delà du réel : la photographie d'art », in Jean-Claude LEMAGNY & André ROUILLE, *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2008, pp.82-101.

Duane **MICHALS**, *Real Dreams : Photostories by Duane Michals*, Danbury (USA), Addison House, 1976 et Paris, Le Chêne, 1977.

Duane **MICHALS**, *Duane Michals : Photographies 1958-1982*, Paris, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris, Audiovisuel, 1982.

Martin **PARR** & Gerry **BADGER**, *The Photobook, A History*, vol. 1, London & New York, Phaidon, 2004.

Jean-Marie **SCHAEFFER**, *L'Image précaire ; Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1987.

Clive **SCOTT**, *The Spoken Image ; Photography & Language*, London, Reaktion Books, 1999.

Susan **SONTAG**, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1993.

François **SOULAGE**, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan Université, 2001.

Marc **TAMISIER**, *Texte, art et photographie. La théorisation de la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Jeanne **VERCHEVAL-VERVOORT** & Alain **BERTRAND**, *Les Photographies de Simenon*, Charleroi, Musée de la Photographie à Charleroi, "Archives de Wallonie", 1999.

Photographie & Littérature

Lawrence **ALLOWAY**, « Artists as Writers, part two, The Realm of Language », in *Artforum*, vol. XII, n°8, April 1974,

John **BERGER** & Jean **MOHR**, avec la coll. de Nicolas PHILIBERT, *Une Autre façon de raconter*, Paris, François Maspero, 1981.

Alain **BUISINE**, *Photographie et littérature*, Mannheim, Medusa-Media, 1995.

Claude **FARRÈRE**, *La Route Paris- Biarritz*, Paris, Firmin-Didot, "Images du Monde", 1931.

Charles **GRIVEL**, « Le Roman mis à nu par la photographie, même », in *Romantisme*, 1999, n°105, pp.144-155.

Daniel **GROJNOWSKI**, *Photographie et langage, Fictions, Illustrations, Informations, Visions, Théories*, José Corti, Paris, 2002.

Liliane **LOUVEL**, Danièle **MÉAUX**, Jean-Pierre **MONTIER**, et Philippe **ORTEL**, *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", 2008.

Paul **MORAND** & Germaine **KRULL**, *Route de Paris à la Méditerranée*, Paris, Firmin-Didot, "Images du Monde", 1931.

Gérard de **NERVAL**, *Le Valois*, photographies de Germaine Krull, Paris, Firmin-Didot, 1930.

- Jane M. **RABB**, *Literature and Photography : Interactions 1840-1990. A critical anthology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.
- Georges **SIMENON**, « Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges », in *Vu*, 1er juillet 1931.
- Georges **SIMENON**, « Long cours sur les rivières et les canaux », in *Marianne*, 12 mai 1937.
- Georges **SIMENON** & Germaine **KRULL**, « Sing-Sing ou la Maison des trois marches », in *Vu* n° 158, paru le 25 mars 1931.
- André **SUARÈS** & Germaine **KRULL**, *Marseille*, Paris, Plon, 1935.
- Jérôme **THELOT**, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Photographie & Livre

- Anna **ATKINS**, *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*, Halstead Place, Sevenoaks, 1843-1853.
- Hubertus van **AMELUNXEN**, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXème siècle », in *Romantisme*, 1945, n°47, pp.85-96.
- Jacques **BERGAUD**, *Droit de regard*, Paris, Filipacchi, 1984.
- Christian **CAUJOLLE** (dir.), *Bernard Faucon*, Arles, Actes Sud, 2005.
- Michelle **DEBAT** (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003.
- Maxime **Du CAMP**, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques*, Paris, Gide & J. Baudry, 1852 (photographies tirées par Blanquart-Évrard).
- Guillaume B. **DUCHENNE de BOULOGNE**, *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862.
- Bernard **FAUCON**, *Peindre et photographier*, Exposition : *Peindre et photographier?*, Espace niçois d'art et de culture, Nice, juin-septembre 1983), Nice, Direction des musées / Action culturelle municipale, 1983.
- Jochen **GERZ**, *Les Livres de Gandelu*, Crisnée, Yellow Now, 1976.
- Jochen **GERZ**, *F/T 66.F/T68 : 1976*, Liège, Yellow Now, 1977 (16 photos, 24 p., 21x29).
- Paul-Armand **GETTE**, *Contributions à l'étude des lieux restreints ; Note sur la flore d'un parc à voitures, Malmö Triangeln, septembre 1972*, Liège, Yellow Now, 1973 (4 photos, 7 p., 22x22,7 cm, 20 ex.).
- Paul-Armand **GETTE**, *L'Excursion du 14 février 1973*, Crisnée, Yellow Now, 1974 (4 photos, 16 p., 16x19cm, 75 ex.).
- Paul-Armand **GETTE**, *Le Lac Ringsjön*, Crisnée, Yellow Now, 1976 (4 photos, 30 p., 13x19,5 cm, 250 ex.).
- GILBERT & GEORGE**, *Dark Shadow*, Londres, Nigel Greenwood, 1976 (2000 exemplaires, 19,5 x 13,5 cm).
- John B. **GREENE**, *Le Nil ; monuments ; paysages ; explorations*, Loos-lès-Lille, Blanquart-Évrard, 1854.
- Jean **LE GAC**, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Recueil de photos et de textes : 1973-1978*, Crisnée, Yellow Now, 1979.
- Jean **LE GAC**, entretien avec Michèle THOMAS et Pierre R. PONTANI, « Jean Le Gac, peintre : Il avait demandé des livres et des couleurs », in *Mémoire de l'avenir*, n°4, été 1992.
- Annette **MESSAGER**, *Les Clichés témoins*, Liège, Yellow Now, 24 photographes, 1975 (56 p., 11x15 cm).
- Anne **MOEGLIN-DELCROIX**, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- Anne **MOEGLIN-DELCROIX**, *Une Nouvelle iconologie? Photographie et récit dans le livre d'artiste*, colloque Les Tendances de l'art contemporain, Versailles, janvier 2002.
- Eadweard **MUYBRIDGE**, *Animal locomotion, an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1887.
- Eadweard **MUYBRIDGE**, *Muybridge Complete Human and Animal Locomotion*, New York, Dover Publications Inc, 1979.
- James **NASMYTH** & James **CARPENTER**, *The Moon Considered as a Planet, a World and a Satellite*, Londres, John Murray, 1874.

Molly **NESBIT**, « La Photographie et l'histoire. Eugène Atget », in Michel FRIZOT (sous la direction de), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro & Larousse, 2001.

Marie-Françoise **PLISSART**, *Bruxelles Horizon vertical*, texte de Benoît PEETERS, Bruxelles, Prisme, 1998.

Marie-Françoise **PLISSART** et Filip **DE BOECK**, *Kinshasa, récits de la ville invisible*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2005.

Marie-Françoise **PLISSART**, Jan **BAETENS** et Christophe **RUYS**, *A world without End*, Exposition Marie-Françoise Plissart : A world without End, du 27 septembre 2008 au 4 janvier 2009, FotoMuseum, Anvers, 2008.

Marie-Françoise **PLISSART**, Admon **WAINBLUM**, Anne-Catherine **BERCKMANS**, *Bois et habitat. 10 ans d'architecture contemporaine*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2009.

Marie-Françoise **PLISSART** & Benoît **PETEERS**, *Correspondance*, Crisnée, Yellow Now, 1981.

Georges **ROUSSE**, Philippe **PIGUET**, Philippe **ORTEL**, Jocelyne **LUPIEN**, *Georges Rousse. Tour d'un monde (1981-2008)*, Arles, Actes Sud, 2008.

Andrew **ROTH** (dir.), *The Open Book ; A History of the photographic book from 1878 to the present*, Hasselblad Center, Göteborg, Suède, 2004.

Henry Fox **TALBOT**, *The Pencil of Nature*, édité en six fascicules du 29 juin 1844 au 23 avril 1846

ROMAN-PHOTO

Périodiques

Damiano **DAMIANI**, « Tormento », in *Bolero film*, 25 mai 1947, n°1.

Xavier **LAMBOURS** et Olivier **CENA**, « L'Énigme du fétiche noir », in *Télérama*, n° 2476-2484, 1997.

Bruno **LÉANDRI**, Warren **STATTLER**, « Le Dernier message », in *Fluide Glacial*, n°33, 20/02/1979.

Stefano **REDA**, « Nel fondo del cuore », in *Il mio sogno*, 20 juillet 1947, n°11.

Georges **SIMENON** et Hans **OPLATAKA**, « Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges », in *Vu*, 1^{er} juillet 1931.

Georges **SIMENON** et Hans **OPLATAKA**, « Long cours sur les rivières et les canaux », in *Marianne*, 12 mai 1937.

Hubert **SERRA**, « Les Hauts de Hurle-Vent », "Les grands romans", in *Femme d'Aujourd'hui*, n°2, 1979.

Hubert **SERRA**, « Madame Bovary », "Les Grands romans", in *Femme d'Aujourd'hui*, n°15, 1979.

URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/Bovary79/accueil.html>

Femmes d'Aujourd'hui, hebdomadaire, Belgique, 1933-....

Confidences, hebdomadaire, Edimonde, France, 1938.

Déetective, hebdomadaire, ZED-publications, 1928-1940, France.

Nous Deux, hebdomadaire, Éditions Mondiales/Mondadori, France, 1947-....

Intimité, hebdomadaire, Éditions Mondiales/Mondadori, France, 1947.

Télé-Poche, hebdomadaire, Éditions Mondiales/Mondadori, France, 1966.

« Première ligne », *Attaque*, juillet 1966, France.

« Le Spectre de la mort », in *Satanik*, n°8, décembre 1966.

« Hommes en guerre », *Paras (Photohistoire d'héroïsme)*, septembre 1967, France.

« La Carte manquante », *La Mafia*, n°2, n.d., France.

Vu, hebdomadaire, Desfosses-Neograv, 1928-1940, France.

Études

Jan **BAETENS**, *Du Roman-photo*, Manheim, Médusa-Médias & Paris, Les Impressions nouvelles, 1992.

Jan **BAETENS**, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

- Monique **BENESVYS**, « Le Titre : toute une histoire », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, pp.24-35.
- Gérard **BLANCHARD**, « Du Roman-photo au photo-roman », in *Les langages de notre temps*, numéro spécial *Communication et Langages*, Paris, septembre 1971, pp.191-205.
- Benoît **PEETERS** (dir.), *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1986.
- Jan **BAETENS** & Ana **GONZALES** (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.
- Jean-Claude **CHIROLLET**, *Esthétique du Photoroman*, Paris, Edilig, "Médiathèque", 1983.
- Jacques **DERRIDA**, « Une lecture de Droit de regards », in Marie-Françoise PLISSART & Benoît PEETERS, *Droit de regards*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Georges **FRIEDMANN** (dir.), *Communications*, n°2, Paris, Seuil, 1963.
- Jules **GRITTI** (dir.), *Mass media 1. La presse d'aujourd'hui*, Liège, Bloud & Gay, 1966.
- Dominique **FABER**, Marion **MINUIT** et Bruno **TAKODJERAD**, *La Saga du roman-photo*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch, 2012.
- Sylvette **GIET**, « Fumetti », in *DITL, Dictionnaire international des termes littéraires*, n.d., URL : <http://www.ditl.info>.
- Sylvette **GIET**, « Roman-photo », in *DITL, Dictionnaire international des termes littéraires*, n.d., URL : <http://www.ditl.info>.
- Sylvette **GIET**, « Le Roman-photo sentimental traditionnel lu en France », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.
- Sylvette **GIET**, *Nous Deux. Parengon de la presse de cœur. Transformation des formes, métamorphoses de l'amour et évolution sociale*, Doctorat de l'Université de Strasbourg, sous la direction de Yves LAVOINNE, Sciences de l'information et de la communication, 1997.
- Sylvette **GIET**, « Lecture sentimentale en abîme: de quelques couvertures de Nous Deux », in *Belphegor*, n°1, novembre 2001, revue électronique de l'Université Dalhousie, Canada, URL: http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no1/articles/01_01_Giet_Abime_en.html.
- Yves **KOBRY**, « Le Langage du roman-photo », in *L'art de masse n'existe pas*, Revue d'esthétique n°324, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1974, pp.155-181.
- Fabrice **LECOEUVRE**, Bruno **TAKODJERAD**, *Les Années roman-photos*, Paris, Veyrier, 1991.
- Anne-Marie **LILIE**, *Le Roman-photo: sous-littérature?... Ou quelques réflexions sur le prêt-à-rêver*, Dossier AQ-D n°23, Gerpinnes, Actual Quarto, septembre 1982.
- Miriam **MANINI**, « L'Image fixe du roman-photo et l'image animée de la télénouvelle (feuilleton télévisé) », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, pp.55-60.
- Laureline **MEIZEL**, *Entre scénarisation visuelle et visualisation du scénario, le paradigme de l'équilibriste dans les récits photographiques de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart*, mémoire de Master 1, histoire de l'art, Université Paris I, 2006-2007.
- Laureline **MEIZEL**, « La Métalepse au prisme du *Mauvais œil*, un roman-photo de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart », in *Image & Narrative*, n°25, 2009, URL: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Meizel.htm.
- Benoît **PEETERS**, « Le Roman-photo: un impossible renouveau ? », in Jan BAETENS & Ana GONZALES (dir.), *Le Roman-photo*, actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.
- Benoît **PEETERS**, « Le Roman-photo: un impossible renouveau ? », in Jan BAETENS & Mireille RIBIÈRE (dir.), *Time, Narrative & the Fixed Image, Temps, narration & image fixe*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2001.
- Marie-Françoise **PLISSART** & Benoît **PEETERS**, *À la recherche du roman-photo*, Paris, Les Impressions nouvelles associations, 1987.
- Marie-Françoise **PLISSART** & Benoît **PEETERS**, « À la recherche du roman-photo », in *Photolittérature, Revue des sciences humaines*, n°210, avril-juin 1988.

Serge **SAINT-MICHEL**, *Le Roman-photo*, Paris, Larousse, "Idéologies et sociétés", 1979.

Philippe **SOHET**, « Les Ruses du photo-roman contemporain », in *Études Littéraires*, vol.30, n°1, Laval, Département des littératures de l'Université Laval, 1997.

Philippe **SOHET**, *Images du récit*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

Évelyne **SULLEROT**, « Photoromans et œuvres littéraires: alibi ou évolution culturelle? », in *Communications*, n°2, Paris, Seuil, 1963, pp.77-85.

Évelyne **SULLEROT**, « Les Photoromans », in Jules GRITTI (dir.), *Mass media 1, La presse d'aujourd'hui*, Liège, Bloud & Gay, 1966, pp.83-96.

Évelyne **SULLEROT**, « Les Photoromans », in Noël ARNAUD, Francis LACASSIN, Jean TORTEL (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, colloque du centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1-10 septembre 1967, Paris, Plon, 1970, pp.121-141.

Objets photoromanesques

Roland **ALLARD** et **DELACORTA**, *Chambre noire*, "Photo-romans", noir & blanc, 7 minutes, France, Sept / Coup d'Œil / INA, 1991.

Xavier **LAMBOURS** et Didier **DAENINCKX**, *La Cicatrice*, "Photo-romans", noir & blanc, 7 minutes, France, Sept / Coup d'Œil / INA, 1991.

Joëlle **MEERTX**, Marie-Françoise **PLISSART**, Benoît **PETEERS**, *Fugues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

Marie-Françoise **PLISSART**, *Aujourd'hui, Suite photographique*, Zelhem, Arboris, 1993.

Marie-Françoise **PLISSART**, *Recht auf Einsicht*, Wien, Passagen Verlag, 1985. (Traduction de Michael Wetzell)

Jacques **DERRIDA**, Marie-Françoise **PLISSART**, « 視線の権利 » [Droit de ligne de mire/de vue], in 哲学書房 (Shobo Philosophie), hors-série n°3, 1988, Japon (Traduction de Kazunari Suzumura).

Jacques **DERRIDA**, *Right of Inspection*, photographs by Marie-Françoise **PLISSART**, New-York, The Monacelli Press, 1999 (Traduction de David Wills).

Jacques **DERRIDA**, Marie-Françoise **PLISSART**, 시선의 권리 [Droit de l'œil], Séoul, 아트북스 [Ahteubukseu], 2004.

Marie-Françoise **PLISSART**, Benoît **PETEERS**, *Prague, un mariage en blanc*, Paris, Autrement Album, 1985.

Marie-Françoise **PLISSART**, Benoît **PETEERS**, *Droit de regards*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Marie-Françoise **PLISSART**, Benoît **PETEERS**, *Le Mauvais œil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

Marie-Paule **NÈGRE** et Jean-Michel **MARIOU**, *Le goût amer de l'eau*, "Photo-romans", noir & blanc, 7 minutes, France, Sept / Coup d'Œil / INA, 1991.

Alain **ROBBE-GRILLET**, Edward **LACHMAN**, Elieba **LEVINE**, *Chausse-trappes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

Keiichi **TAHARA** et James **KELMAN**, *Labyrinthe*, "Photo-romans", noir & blanc, 7 minutes, France, Sept / Coup d'Œil / INA, 1991.

Documents

Guy **AMSELLEM** (dir.), *Films et vidéos pour l'art contemporain, 1982-2002*, Paris, 00h00, 2002.

Fiche pédagogique (B2I), *Roman-photo, écriture collective d'un récit en image*, Académie de Lyon, 2002.

Fiche pédagogique (B2I), *Roman-photo*, Académie de Nantes, 2008.

Fiche pédagogique (TICE), *Roman-photo*, Académie de Nice, 2006.

Sylvia **DORANCE**, *Créer et publier un roman-photo*, Paris, UNESCO, 2008.

Claude et Jean-Pierre **GORETTA**, « Le Petit monde du roman-photo », in *Cinq colonnes à la une*, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision, 06/11/1964, 12mn31s, archive vidéo INA.

Jacques **GARNIER**, « Les Romans-photos », in *Panorama*, Office National de Radiodiffusion Télévision française, 27/01/1967, 14mn20s, archive vidéo INA.

Patty **VILLIERS**, « Marcel Gotlib, Bruno Léandri et le roman-photo en B.D. », Antenne 2, 11/09/1979,

05mn08s, archive vidéo INA.

Patty **VILLIERS**, « Wolinski, Choron et Gébé, auteurs de romans-photos pour Hara-Kiri », Antenne 2, 11/09/1979, 05min01s, archive vidéo INA.

Judith **RADIGUET**, « Hubert Serra à propos de la femme et du couple dans le roman-photo », in *Le Nouveau vendredi*, FR3 régions, 21/03/1980, 07min19s, archive vidéo INA.

Texte et image

Jan **BAETENS**, « Des Mots dans la photographie », in *Conséquences*, n°4, automne 1984, Paris.

Jan **BAETENS** & Marc LITS, *La novellisation/Novelization, Du film au livre/From Film to Novel*, Louvain, Leuven University Press, 2004.

Rui **CARVALHO HOMEM** & Maria de **FATIMA LAMBERT**, *Writing and seeing : essays on word and image*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

Phototextes, exposition : *Phototextes, Musée d'Art et d'Histoire*, Genève, du 15 septembre au 10 octobre 1982, Genève, AMAM, 1982.

Régis **DURAND** (dir.), *Sans commune mesure*, Paris, Leo Sheer, 2002.

Christian **GATTINONI** & Michel **HUSSON**, *Textographies*, Plessis-Robinson, Centre Communal du Plessis-Robinson, 1982.

Andreas **HAPKEMEYER** & Peter **WEIERMAIR**, *Photo Text Text Photo. The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*, Zurich Stemmler, 1996.

Jefferson **HUNTER**, *Image & word, The Interaction of Twentieth Century Photographs and Texts*, Cambridge Massachusetts and London, Harvard University Press, 1987.

Alain **MONTANDON** (dir.), *Iconotextes*, Actes du colloque international, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 17 au 19 mars 1988, Paris, CRCD-ORPHYS, 1990.

Alain **MONTANDON**, « Iconotexte », in *DITL, Dictionnaire international des termes littéraires*, n.d., URL : <http://www.ditl.info/>.

Jean-Michel **RIBETTES** (dir.), *D'une image qui ne serait pas du semblant ; la photographie écrite 1950-2005*, Exposition : *D'une image qui ne serait pas du semblant. La photographie écrite, 1950-2005*, Passage de Retz, Paris, du 15 nov. 2004 au 16 jan. 2005, Passage du Retz & Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2004.

Clive **SCOTT**, *The Spoken Image. Photography & Language*, Londres, Reaktion Books, 1999.

Meyer **SHAPIRO**, *Les Mots et les Images, Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000 (édition originale *Words, Script and Pictures. Semiotics of a Visual Language*, New York, 1996).

LITTÉRATURE

Études

Pierre **ASSOULINE**, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992.

Roland **BARTHES**, « Littérature objective », in *Critiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1954 (Reproduit dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, p.32-43).

Jan **BAETENS**, *Le Réseau Peeters*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, "Faux Titre. Études de langue et littérature française", 1995.

Walter **BENJAMIN**, « Le Narrateur », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 205-206.

André **BRETON**, « Les Mots sans ride », in *Littérature*, n°7, 1 décembre 1922, p. 12-14.

Alain **DELAUNOIS**, « Simenon, Pedigree, le roman autobiographique et la fiction », in *Culture*, mai 2009, Liège, Université de Liège.

Benoît DENIS & Jacques DUBOIS (dir.), *Georges Simenon, Pedigree et autres romans*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 2009

Jean-Marie **GRASSIN** (dir.), *DITL - Dictionnaire internationale des termes littéraires*, n.d., URL:

<http://www.ditl.info>.

Dario **GAMBONI**, « Le "Symbolisme en peinture" et la littérature », in *Revue de l'Art*, n°96, 1992, pp. 13-23.

Gérard **GENETTE**, « Vertige fixé », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

Gérard **GENETTE**, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Gérard **GENETTE**, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Gérard **GENETTE**, *Seuils*, Paris, Seuil, "Poétique", 1987.

Charles **GRIVEL**, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880)*, Paris, Mouton, 1973.

Charles **GRIVEL**, « Photocinématographisation de l'écrit romanesque », in Jan BAETENS & Marc LITS, *La novellisation/Novelization, Du film au livre/From Film to Novel*, Louvain, Leuven University Press, 2004, pp.21-39.

Renée Riese **HUBERT**, « La Critique d'art surréaliste, création et tradition », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°37, 1985, p. 213-227.

Jean-Yves **MOLLIER**, « Le Capitalisme à l'assaut du livre populaire », in Loïc ARTIAGA, *Le roman populaire* Paris, Autrement, 2008.

Gilles **PELLERIN**, « Le Crime était littéraire » (Entretien avec Benoît Peeters), in *Nuit Blanche, le magazine du livre*, n°21, 1985-1986.

George **PEREC**, « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi », in *L'Arc*, n° 76, 1979.

Benoît **PEETERS**, « Tombeau d'Agatha Christie », postface de *La Bibliothèque de Villers*, Bruxelles, Labor, 2004, pp.64-94. Édition originale Paris, Laffont, 1980.

Benoît **PEETERS**, Entretiens avec Alain Robbe-Grillet, Bruxelles, Les Impressions nouvelles-IMEC, 2001.

Benoît **PEETERS**, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

Benoît **PEETERS**, entretien avec Michel **GAUTHIER**, dans le cadre des conférences Benoît Peeters, un itinéraire, Paris, Centre Pompidou, 19 octobre 2011,

URL : <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action>.

Alain **ROBBE-GRILLET**, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, "Fiction Et Cie", 2005.

René **WELLEK**, « What is Symbolism ? », in Anna BALAKIAN (dir.), *The Symbolism Movement in the Literature of European Language*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, p.17-28.

Le Nouveau Roman

Francine **DUGAST-PORTES**, *Le Nouveau Roman, Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, "Fac Littérature", 2001.

Jean-Yves **LAURICHESSE**, « Quelque chose à dire. Éthique et poétique chez Claude Simon », in *Récit et éthique, Cahiers de narratologie*, n°12, revue électronique de l'université de Nice, Nice, 2005.

Jean **RICARDOU** & Françoise **VAN ROSSUM-GUYON** (dir.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Tome 1: Problèmes généraux*, Paris, U.G.E. (10/18), 1972.

Réal **OUELLET** (dir.), *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Garnier Frères, Paris, 1972.

Jean **RICARDOU**, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, "Écrivains de toujours", 1978.

Alain **ROBBE-GRILLET**, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

Nathalie **SARRAUTE**, *L'Ère du soupçon, essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

Anne **SIMONIN**, « La Photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », in *Politix*, vol.3, n°10-11, 1990, pp.45-52.

Anne **SIMONIN**, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, « L'édition contemporaine », 1994

Galia **YANOSHEVSKY**, *Les Discours du Nouveau Roman*, Villeneuve-d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Galia **YANOSHEVSKY**, « De l'ère du soupçon à Pour un nouveau roman : de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces », in *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005;

Romans

Jorge Luis **BORGES**, « Les Miroirs voilés », in *L'Auteur* (El Hacedor), "Bibliothèque de la Pléiade", Paris,

Gallimard, 1999.

André **BRETON**, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, "La Bibliothèque de La Pléiade", 1988, p.309-346. (Édition originale, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924)

Tony **DUVERT**, *Paysage de Fantaisie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Jean **LORRAIN**, *La Dame turque*, Paris, Nilsson / Per Lamm, 1898.

Claude **OLLIER**, *La Mise en scène*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

Georges **PEREC**, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

Benoît **PEETERS**, « PUISSANCES... ça pastiche... », in *Minuit*, n° 15, 1975.

Benoît **PEETERS**, *Omnibus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.

Benoît **PEETERS**, *La Bibliothèque de Villers*, Paris, Robert Laffont, 1980. Réédition : Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1990, et réédition augmentée : Bruxelles, Labor, Espace Nord, 2004 et 2012.

Benoît **PEETERS**, *Villes enfuies*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, "Traverses", 2007.

Edgar Allan **POE**, *Double assassinat dans la rue Morgue*, Paris, Ed. M. Lévy Frères, 1856. (Première édition en anglais, 1841)

Jean **RICARDOU**, *L'Observatoire de Cannes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

Georges **RODENBACH**, *Bruges-la-Morte*, Paris, Librairie Marpon & Flammarion, 1892 (édition originale).

Georges **RODENBACH**, *Bruges-la-Morte*, Londres, Atlas Press, 1993 (édition anglaise, traduction Thomas Duncan, 1903).

Alain **ROBBE-GRILLET**, *Les Gommages*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953

Alain **ROBBE-GRILLET**, *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

Alain **ROBBE-GRILLET**, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Alain **ROBBE-GRILLET**, *Dans le labyrinthe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.

Alain **ROBBE-GRILLET**, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

Georges **SIMENON**, *Quand j'étais vieux*, (28 avril 1961), Paris, Presses de la Cité, 1970.

Claude **SIMON**, *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

Claude **SIMON**, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969

Claude **SIMON**, *Triptyque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973

Claude **SIMON**, *Triptyque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Claude **SIMON**, *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

Philippe **SOLLERS**, *H.*, Paris, Seuil, 1973.

André **BRETON** & Philippe **SOUPAULT**, « Les Champs magnétiques », in *André Breton, Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, "La Bibliothèque de La Pléiade", 1988.

Littérature et photographie

Marguerite **BONNET**, « Nadja. Notice », in Marguerite BONNET (dir.), *André Breton, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, "La Bibliothèque de La Pléiade", 1988.

Georges **RODENBACH**, *Bruges-la-Morte*, (Réédition avec une présentation de Jean-Pierre BERTRAND & Daniel GROJNOWSKI), Paris, GF Flammarion, 1998.

André **BRETON**, *Nadja*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1928.

André **BRETON**, *Nadja*, (édition entièrement revue par l'auteur), Paris, Gallimard, "Folio", 1964.

Paul **EDWARDS**, *Littérature et photographie. La tradition de l'imaginaire, 1839-1939, Royaume-Uni et France*, thèse de doctorat de littérature générale et comparée, sous la direction d'André Lorant, Paris, Université de Paris XII, 1996.

Paul **EDWARDS**, « Romans 1900 et photographie (Les éditions Nilsson / Per Lamm et Offerstadt Frères) », in *Romantisme*, 1999, n°105, pp.133-144.

Paul **EDWARDS**, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Étienne-Alain **HUBERT** & Philippe **BERNIER**, *André Breton, Nadja*, Paris, Bréal, "Connaissance d'une œuvre", 2002.

Danièle **MÉAUX**, « Photographie et romanesque », in *Études romanesques*, n°10, Caen, 2006.

Georges **SIMENON** & Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, Paris, Jacques Haumont, 1931.

Georges **SIMENON**, «Sing-Sing ou la Maison des trois marches », in *Vu* n° 158, paru le 25 mars 1931.

Georges **SIMENON**, *L'Heure du nègre*, Pézilla-la-Rivière, DLM éditions, "Collection Afriques", 1996.

Paralittérature

Yvon **ALLARD**, *Paralittératures*, Montréal, La Centrale des bibliothèques, "Section documentaire", 1979.

Loïc **ARTIAGA** (dir.), *Le Roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, "Mémoires/Culture", 2008.

Alain-Michel **BOYER**, *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, "Que sais-je?", 1992.

Alain-Michel **BOYER**, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008.

Noël **ARNAUD**, Francis **LACASSIN**, Jean **TORTEL** (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, colloque du centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1-10 septembre 1967, Paris, Plon, 1970.

Daniel **COUEGNAS**, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, "Poétique", 1992.

Norbert **SPEHNER**, « Paralittératures. Les indispensables (une bibliothèque de référence) », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, pp. 119-130.

Jean **TORTEL**, « Qu'est-ce que la paralittérature? », in Noël ARNAUD, Francis LACASSIN, Jean TORTEL, (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, colloque du centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1-10 septembre 1967, Paris, Plon, 1970, pp. 9-31.

BANDE DESSINÉE

Marc **AVELOT**, « L'Encre blanche. Les ouvertures d'un album moderne », in *Bande dessinée, récit et modernité*, Colloque de Cerisy-la-Salle, du 1er au 11 août 1987, Paris-Angoulême, Futuropolis-CNBDI, 1988.

Jan **BAETENS** et Pascal **LEFEBVRE**, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam-Bruxelles, Sherpa-CBBD, 1993.

Jean-Claude **CLAEYS**, *Magnum Song*, Paris, "Casterman, Les romans à suivre", 1981.

Carlo **DELLA CORTE**, *I fumetti*, Roma, Mondadori, 1961.

Will **EISNER**, *Le Contrat*, Grenoble, Glénat, 1993 (traduction de *Contract with God*, 1978).

Will **EISNER**, *La Bande dessinée, Art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997 (traduction de *Comics and Sequential Art*, 1985).

Jean-Paul **GABILLET**, « Du Comic book au graphic novel », in *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, n°12, Août 2005.URL : <http://www.imageandnarrative.be/>

Thierry **GROENSTEEN**, *La Construction de La Cage, Autopsie d'un roman visuel*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2002.

Harry **MORGAN** et Manuel **HIRTZ**, *Le Petit Critique illustré. Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée*, Montrouge, P.L.G., 1997.

Benoît **PEETERS**, « Entretien avec Hergé » (en collaboration avec P. Hamel), in *Minuit 25*, Paris, septembre 1977.

Benoît **PEETERS**, *Le Monde d'Hergé*, Paris, Casterman, 1983.

Benoît **PEETERS**, *Case, planche, récit; Comment lire une bande dessinée*, Paris, Casterman, 1991.

Benoît **PEETERS**, *Martin pour mémoire*, mis en ligne le 12 septembre 2009,

URL : <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/auteurs/martin-vaughn-james/>

François **SCHUITEN**, Benoît **PEETERS**, *L'Enfant penchée*, série "Les Cités Obscures", Paris, Casterman, 1996.

François **SCHUITEN**, Benoît **PEETERS**, *L'Affaire Desombres*, 50 minutes, Bruxelles, Les Piérides, Paris, Allogène, 2001.

Jean **TEULÉ** & Jean **VAUTRIN**, *Bloody Mary*, Grenoble, Glénat, 1983.

Jean **TEULÉ**, *Gens de France*, Paris, Casterman, 1988.

Rodolphe **TÖPFFER**, *Histoire de Monsieur Jabot*, Genève, Autographié chez J. Freydis, 1833.

- Martin **VAUGHN-JAMES**, *The Projector*, Toronto, The Coach House Press, 1971.
- Martin **VAUGHN-JAMES**, *The Park*, Toronto, The Coach House Press, 1972.
- Martin **VAUGHN-JAMES**, *The Cage*, Toronto, The Coach House Press, 1975.
- Martin **VAUGHN-JAMES**, « Le Non-scénario de La Cage », in Benoît PEETERS (dir.), *Autour du scénario*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.
- Martin **VAUGHN-JAMES**, *La Cage*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, Montréal, Mécanique générale/Les 400 coups, 2006.
- Martin **VAUGHN-JAMES**, « La Cage ou la machine à fabriquer des images », avant-propos à la réédition de *La Cage*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, Montréal, Mécanique générale/Les 400 coups, 2006.
- The Boys Own Paper*, n°1, janvier 1879, Religious Tract Society, Grande Bretagne.
- Mad*, n°106, mars 1966, DC Comics, USA.

CINÉMA

Études

- Alexandre **ASTRUC**, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français*, 30 mars 1948.
- Jean **CLÉDER**, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », in *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 01 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>.
- Florence **CORONEL**, « Vertigo vs Le jetée / La jetée vs Vertigo », in *Cadrage*, Montréal, mars 2007.
- Jean-Pierre **COURSODON** & Bertrand **TAVERNIER**, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, "Omnibus", 1995.
- Marguerite **DURAS**, « Entrevue », in *Banc d'essai*, émission du 30/11/1969, Office nationale de Radiodiffusion Télévision Française, 37 minutes.
- Francis **LACASSIN**, *Pour une contre-histoire du cinéma, essai*, Arles, Actes Sud & Lyon, Institut Lumière, 1994.
- Benoît **PEETERS**, « L'Activité hitchcockienne », in *Conséquences*, n°3, Paris, printemps-été 1984, et *Conséquences*, n°4, Paris, automne 1984.
- Benoît **PEETERS**, *Hitchcock, le travail du film*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 1993.

Films

- Henri **COLPI**, *Une aussi longue absence*, noir & blanc, 90 minutes, France, 1961.
- Marguerite **DURAS**, *Détruire dit-elle*, noir & blanc, 98 minutes, France 1969.
- Louis **FEUILLADE**, *Fantômas*, noir & blanc, 300 minutes (en cinq épisodes de 45 à 65 minutes), France, Pathé et Gaumont, 1913.
- Alfred **HITCHCOCK**, *The Paradine Case* [Le Procès Paradine], noir et blanc, 125 minutes, USA, 1947.
- Alfred **HITCHCOCK**, *Rope* [La Corde], couleur, 77 minutes, USA, 1948.
- Alfred **HITCHCOCK**, *Under Capricorn* [Les Amants du Capricorne], couleur, 117 minutes, G.B., 1949.
- Alfred **HITCHCOCK**, *Vertigo* [Sueurs froides], couleur, 2h08, États-Unis, 1958.
- Chris **MARKER**, *La Jetée*, Fiction, noir & blanc, 29 minutes, France, 1962.
- Alain **RESNAIS**, *Hiroshima mon amour*, noir & blanc, 86 minutes, France, 1959.
- Alain **RESNAIS**, *L'Année dernière à Marienbad*, noir & blanc, 94 mn, France, 1961.
- Alain **ROBBE-GRILLET**, *L'Immortelle*, noir & blanc, 101 mn, France/Turquie, 1963.
- Alain **ROBBE-GRILLET**, *Glissements progressifs du plaisir*, noir & blanc, 105 mn, France, 1974.

CINÉROMANS

- Jan **BAETENS**, *La Novellisation, du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, «Réflexions faites », 2008.

Pierre **DECOURCELLES**, *Les Mystères de New York*, Paris, La Renaissance du livre, "Les romans-cinéma", 1916.

« Alain Robbe-Grillet, L'immortelle », in *Cinépanorama*, 13/04/1963, 05min00s, interview menée par Yvonne BABY, Office nationale de Radiodiffusion Télévision Française, archive vidéo INA.

« Alain Robbe-Grillet, le cinéroman », *Italiques*, 08/02/1974, 08min59s, interview menée par BROCHIER, Jean-Jacques, Office nationale de Radiodiffusion Télévision Française, archive vidéo INA.

Francis **LACASSIN**, *Louis Feuillade*, Paris, Bordas, 1995.

Alin **LAUBREAUX**, Serge **PLAUTE**, *Metropolis*, Paris, Librairie Gallimard, "Le Cinéma Romanesque", 1928.

Chris **MARKER**, *La Jetée, ciné-roman*, Zone books, New York, 1992.

Marcel **PRIOLETT**, *Li-Hang le cruel*, "Les chefs d'œuvre du cinéma", n° 1, Paris, Tallandier, 1921 (d'après le film d'André de LORDE & Henri BAUCHE (1920)).

Alain **ROBBE-GRILLET**, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961 (48 photographies extraites du film d'Alain RESNAIS).

Alain **ROBBE-GRILLET**, *L'Immortelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971 (40 photographies extraites du film réalisé par l'auteur).

Alain **ROBBE-GRILLET**, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974 (56 photographies extraites du film réalisé par l'auteur).

Pierre **SOUVESTRE** et Marcel **ALLAIN**, *Fantômas*, Paris, Fayard, 1911.

« Les Visiteurs du soir », in *Roman-Film Etoile*, "Nous Deux présente", juillet 1959 (d'après le film de Marcel Carné, 1945).

« Diamants sur canapé », in *Nous Deux Film*, mars 1962 (d'après le film de Blake EDWARDS, 1961).

« La Belle et la bête », in *Vedette*, "Nous Deux présente", avril 1962 (d'après le film de Jean MARAIS, 1946).

« Le Fils du corsaire rouge », in *Aventure Actions*, "Nous Deux présente", avril 1962 (d'après le film de Primo ZEGLIO, 1959).

PHILOSOPHIE/SOCIOLOGIE/SÉMIOLOGIE

Theodor W. **ADORNO** & Max **HORKHEIMER**, « L'Industrie culturelle », in *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 (traduction de *Dialektik der Aufklärung*, 1947).

Roland **BARTHES**, « Le Message photographique », in *Communications*, n°1, Paris, Seuil, 1961, pp. 127-138.

Roland **BARTHES**, « Œuvre de masse et explication de texte », in *Communications*, n°2, Paris, Seuil, 1963, pp. 170-172.

Roland **BARTHES**, *Le Degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris, 1965.

Roland **BARTHES**, « L'Effet de Réel », in *Communications*, n°11, Paris, Seuil, 1968, pp. 84-89.

Roland **BARTHES**, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

Pierre **BOURDIEU**, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, "Le sens commun", 1979.

Victor **BURGIN** & Joëlle **PIJAUDIER**, *Victor Burgin : Passage*, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'Art Moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1991

Charles **CARTIGNY**, *Le Carré magique, Le Testament de saint Paul*, Cahors, Diffusion Picard, 1984.

Guy **DEBORD**, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2006 (Première édition, Paris, Buchet-Chastel, 1967).

Jacques **DERRIDA**, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp.1-29.

Roger-Pol **DROIT**, « Entretien avec Jacques Derrida », in *Le Monde*, 12 octobre 2004.

Oswald **DUROT** & Jean-Marie **SCHAEFFER**, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

Jean-Baptiste **FAGES** & Christian **PAGANO**, *Dictionnaire des média*, Tours, Mame, 1971.

Georges **FRIEDMANN**, « Enseignement et Culture de masse », in *Communications*, n°1, Paris, Seuil, 1961, pp. 3-15.

- Georges **FRIEDMANN**, « Culture pour les millions », in *Communications*, n°2, Paris, Seuil, 1962, pp. 185-196.
- Pierre **GILBERT**, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Paris, Hachette-Tchou, "Les Usuels", 1971.
- Jules **GRITTI**, « Culture et mass media », in *Mass media 1. La presse d'aujourd'hui*, Liège, Bloud & Gay, 1966, pp.5-17.
- Thierry **GROENSTEEN**, *Définition et origine des rapports entre la sémiologie de la bande dessinée et son étude historique*, 2002, URL : <http://www.Éditionsdelan2.com/groensteen/sommaire.htm>.
- Felix **GROSSER**, « Ein neuer Vorschlag zur Deutung der Satorformel », *Archiv für Religionswissenschaft*, 29, 1926.
- Martine **JOLY**, *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan Université, "Fac Image", 1996.
- Jean A. **KEIM**, « La Photographie et sa légende », in *Communications*, n°2, Paris, Seuil, 1963, pp. 41-55.
- Reinhard **KRÜGER**, « L'Écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in Alain MONTANDON (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Cesura Lyon Édition, 1990, pp.13-62.
- Barry **LOEWER**, « La Déconstruction de Derrida », in *Les Grandes théories philosophiques*, Paris, Le Courrier du Livre, 2011.
- Alain **MONTANDON** (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Cesura Lyon Edition, 1990.
- Benoît **PEETERS**, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.
- Benoît **PEETERS**, *Trois ans avec Derrida. Carnets d'un biographe*, Paris, Flammarion, 2010.
- Benoît **PEETERS** et Raphaël **ENTHOVEN**, « Écrire la vie de Jacques Derrida », conférence *Le Philosophe et la déconstruction*, Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme - MAHJ, Paris, janvier, 2011 ;
URL: http://www.akadem.org/sommaire/themes/liturgie/6/8/module_9311.php.
- Arthur **SCHOPENHAUER**, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, livre III, §49, Paris, Presses Universitaires de France, 1859 (traduction : A. Burdeau).
- Évelyne **SULLEROT**, *La Presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1966.
- Paul **VEYNE**, « Le Carré SATOR ou beaucoup de bruit pour rien », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Lettres d'Humanité*, t. 27, 4ème série, N°4, décembre 1968.
- Nicolas **VINEL**, « Le Judaïsme caché du carré SATOR de Pompéi », in *Revue de l'histoire des religions* [Enligne], 2, 2006, mis en ligne le 19 janvier 2010 ;
URL : <http://rhr.revues.org/5136>.

Index des œuvres

- FIG. 1 *BOLERO FILM*, N°1, 1947 33
- FIG. 2 *MADRIGAL*, "L'IMPOSSIBLE OUBLI", 1951 36
- FIG. 3 *FESTIVAL*, "LA VENGEANCE D'ALAIN", 1952 36
- FIG. 4 *BOLERO FILM*, N°1, "TORMENTO", 1943 36
- FIG. 5 *LA MAFIA* 38
- FIG. 6 *PARAS*, *PHOTOHISTOIRE D'HÉROÏSME*, 1967 38
- FIG. 7 *ATTAQUE*, 1966 38
- FIG. 8 *SATANIK*, "LE SPECTRE DE LA MORT", 1966 48
- FIG. 9 *ROMAN-PHOTO*, *L'ALCOOL* 56
- FIG. 10 *ROMAN-PHOTO*, *LA DÉPRESSION* 56
- FIG. 11 *FEMME D'AUJOURD'HUI*, "MADAME BOVARY", 1979 58
- FIG. 12 *FEMME D'AUJOURD'HUI*, "LES HAUTS DE HURLE-VENT", 1979 58
- FIG. 13 *FEMME D'AUJOURD'HUI*, "LES HAUTS DE HURLE-VENT", 1979 58
- FIG. 14 *FEMME D'AUJOURD'HUI*, "MADAME BOVARY", 1979 56
- FIG. 15 *JEAN LORRAIN*, *LA DAME TURQUE*, 1898 71
- FIG. 16 *GRAND HÔTEL*, N°1, 1946 81
- FIG. 17 *LES GRANDS ROMANS D'AMOUR EN IMAGES*, "LA PLAIDOIRIE DE L'AMOUR", 1953 82
- FIG. 18 *NOUS DEUX*, 1949 82
- FIG. 19 *NOUS DEUX*, 1949 84
- FIG. 20 *NOUS DEUX*, 1967 84
- FIG. 21 *NOUS DEUX*, 1967 84
- FIG. 22 *NOUS DEUX*, 1967 84
- FIG. 23 *NOUS DEUX*, 1967 84
- FIG. 24 *J. TEULÉ*, *GENS DE FRANCE*, 1988 87
- FIG. 25 *J.-C. CLAEYS*, *MAGNUM SONG*, 1981 87
- FIG. 26 *GOTLIB & B. LÉANDRI*, *LE DERNIER MESSAGE* 89
- FIG. 27 *MARCEL GOTLIB*, *BRUNO LÉANDRI ET LE ROMAN-PHOTO EN B.D.* 89
- FIG. 28 *FLUIDE GLACIAL*, "LE DERNIER MESSAGE", 1979 89
- FIG. 29 *IL MIO SOGNO*, 1947 91
- FIG. 30 *IL MIO SOGNO*, 1947 91
- FIG. 31 *LES ROMANS-CINÉMAS*, "LES MYSTÈRES DE NEW YORK", 1916 96
- FIG. 32 *LE CINÉMA ROMANESQUE*, "METROPOLIS", 1928 97
- FIG. 33 *LES CHEFS D'ŒUVRE DU CINÉMA*, "LI-HANG LE CRUEL", 1921 97
- FIG. 34 *NOUS DEUX PRÉSENTE*, "LES VISITEURS DU SOIR", 1959 99
- FIG. 35 *NOUS DEUX FILM*, "DIAMANTS SUR CANAPÉ", 1962 99
- FIG. 36 *AVENTURE ACTIONS*, "LE FILS DU CORSAIRE ROUGE", 1962 99
- FIG. 37 *VEDETTE*, "LA BELLE ET LA BÊTE", 1962 99
- FIG. 38 *H. SERRA*, *FEMME D'AUJOURD'HUI* 120
- FIG. 39 *H. SERRA*, *FEMME D'AUJOURD'HUI* 120
- FIG. 40 *F. GOYA*, *LA DUCHESSE D'ALBE*, 1797 122
- FIG. 41 *G. ROUSSE*, *CONTINENTS. NANCY*, 2005 124
- FIG. 42 *G. ROUSSE*, *CONTINENTS. NANCY*, 2005 124
- FIG. 43 *B. FAUCON*, *ON A FRAPPÉ TRÈS FORT...*, 1991 124
- FIG. 44 *B. FAUCON*, *À QUOI ÇA RESSEMBLE LA FIN DU DÉSIR?*, 1992 124
- FIG. 45 *NOUS DEUX*, 1975 125
- FIG. 46 *NOUS DEUX*, 1974 125
- FIG. 47 *PLISSART & PEETERS*, *CORRESPONDANCE*, 4^{ÈME} COUVERTURE, 144
- FIG. 48 *PLISSART & PEETERS* *CORRESPONDANCE*, COUVERTURE, 145
- FIG. 49 *PLISSART & PEETERS* *CORRESPONDANCE*, p.10,18,58 ET 56, 146
- FIG. 50 *PLISSART & PEETERS* *CORRESPONDANCE*, p. 25,29,49 ET 53, 146
- FIG. 51 *PLISSART & PEETERS* *CORRESPONDANCE*, p.12,16,47 ET 55 146
- FIG. 52 *PLISSART & PEETERS* *CORRESPONDANCE*, p.27,51,60 ET 64 148
- FIG. 53 *PEETERS*: *ESQUISSE D'UN PLAN DE VILLERS*, 165
- FIG. 54 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, COUVERTURE, 176
- FIG. 55 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.7 179
- FIG. 56 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.10 179
- FIG. 57 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.73 179
- FIG. 58 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.55 181
- FIG. 59 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.56 181
- FIG. 60 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.57 181
- FIG. 61 *E. LACHMAN & E. LEVINE*, *CHAUSSE-TRAPPES*, p.58 181
- FIG. 62 *PLISSART & PEETERS*, *FUGUES*, COUVERTURE, 188
- FIG. 63 *PLISSART & PEETERS* *FUGUES*, CARNET DE NOTES, 191
- FIG. 64 *PLISSART & PEETERS* *FUGUES*, CARNET DE NOTES, 191

FIG. 65 PLISSART & PEETERS *FUGUES*, CARNET DE NOTES, 191

FIG. 66 PLISSART & PEETERS *FUGUES*, p.9 192

FIG. 67 PLISSART & PEETERS *FUGUES*, p.55 193

FIG. 68 PLISSART & PEETERS *FUGUES*, p.91 193

FIG. 69 PLISSART & PEETERS *FUGUES*, CARNET DE NOTES 195

FIG. 70 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.61 195

FIG. 71 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.26 196

FIG. 72 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.56 197

FIG. 73 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.59 198

FIG. 74 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.88 199

FIG. 75 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.55 202

FIG. 76 PLISSART & PEETERS, *FUGUES* p.22 202

FIG. 77 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.42 205

FIG. 78 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.43 205

FIG. 79 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.46 205

FIG. 80 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.47 205

FIG. 81 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.122 207

FIG. 82 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.12 209

FIG. 83 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.13 209

FIG. 84 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.14 211

FIG. 85 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.40 211

FIG. 86 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.43 211

FIG. 87 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.98 211

FIG. 88 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.58 215

FIG. 89 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.59 215

FIG. 90 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.61 215

FIG. 91 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.111 215

FIG. 92 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.12 216

FIG. 93 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.14 216

FIG. 94 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.16 216

FIG. 95 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.111 217

FIG. 96 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.12 218

FIG. 97 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.102 218

FIG. 98 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.56 220

FIG. 99 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.113 220

FIG. 100 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.11 221

FIG. 101 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p. 18 221

FIG. 102 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p. 19 221

FIG. 103 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p. 19 221

FIG. 104 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.19 222

FIG. 105 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.37 222

FIG. 106 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.69 222

FIG. 107 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.99 222

FIG. 108 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, COUVERTURE 227

FIG. 109 PLISSART & PEETERS, *RIGHT OF INSPECTION* 231

FIG. 110 PLISSART & PEETERS, *RECHT AUF EINSICHT* 231

FIG. 111 PLISSART & PEETERS, 視線の権利 231

FIG. 112 PLISSART & PEETERS, 시선의 권리 231

FIG. 113 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, 1985 239

FIG. 114 PLISSART & PEETERS, 視線の権利, 1988 239

FIG. 115 PLISSART & PEETERS, *RIGHT OF INSPECTION*, 1999 239

FIG. 116 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, 2010 239

FIG. 117 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, CARNET DE NOTES 243

FIG. 118 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS* p.54 245

FIG. 119 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS* p.83 245

FIG. 120 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.68 247

FIG. 121 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.50 248

FIG. 122 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, JEAN VON BERG / DOMINIQUE 250

FIG. 123 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, ANNE HAUMAN / CLAUDE 250

FIG. 124 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, BRIGITTE SMAGGHE / CAMILLE 250

FIG. 125 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, HARRY CLEVEN / PEDRO 250

FIG. 126 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, MARIE-SYGNE LEDOUX / ANDREA 250

FIG. 127 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, MARIE-LUCE BONFANTI / PILAR 250

FIG. 128 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, FANNY ROY / MARIE 250

FIG. 129 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, ALEYDIS DELFORGE / VIRGINIE 250

FIG. 130 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.17-18, 26-38, 79-80, ET 86-84 253

FIG. 131 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.66 ET 67 254

FIG. 132 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.71 257

FIG. 133 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.72 257

FIG. 134 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.74 257

FIG. 135 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.76 257

- FIG. 136 PLISSART & PEETERS, *DROITS DE REGARDS*,
p.17 ET 18 258
- FIG. 137 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.6 ET 7 260
- FIG. 138 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.63 261
- FIG. 139 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.20 263
- FIG. 140 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.93 263
- FIG. 141 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.1 264
- FIG. 142 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.99 264
- FIG. 143 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
CORRESPONDANCES PALINDROMIQUES 265
- FIG. 144 CARNET DES AUTEURS, p.3 267
- FIG. 145 CARNET DES AUTEURS, p.3 267
- FIG. 146 *SUEURS FROIDES (VERTIGO)* : MOTIF DE LA
SPIRALE 269
- FIG. 147 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.52 271
- FIG. 148 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.53 271
- FIG. 149 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.54 271
- FIG. 150 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.55 271
- FIG. 151 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.17 271
- FIG. 152 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.20 271
- FIG. 153 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.29 271
- FIG. 154 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.67 271
- FIG. 155 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.83 271
- FIG. 156 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.76 272
- FIG. 157 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.77 272
- FIG. 158 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.34 273
- FIG. 159 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.20-22 273
- FIG. 160 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.87 273
- FIG. 161 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*,
p.68 ET p.69 274
- FIG. 162 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.1
275
- FIG. 163 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.
98 275
- FIG. 164 PLISSART & PEETERS, *LE MAUVAIS ŒIL*,
COUVERTURE 279
- FIG. 165 PLISSART & PEETERS, *PRAGUE*, COUVERTURE
280
- FIG. 166 PLISSART & PEETERS, *AUJOURD'HUI. SUITE*
PHOTOGRAPHIQUE, COUVERTURE 282
- FIG. 167 O. REJLANDER, *THE TWO WAYS OF LIFE*
295
- FIG. 168 HENRY PEACH ROBINSON, *FADING AWAY*
295
- FIG. 169 É.-J. MAREY, *PÉLICAN VOLANT* 297
- FIG. 170 E. MUYBRIDGE, *ANNIE G. GALLOPING* 297
- FIG. 171 E. MUYBRIDGE, *LIFTING DUMB-BELL* 299
- FIG. 172 E. MUYBRIDGE, *DROPPING AND LIFTING*
HANDKERCHIEF 299
- FIG. 173 E. MUYBRIDGE, *DROPPING AND LIFTING*
HANDKERCHIEF 299
- FIG. 174 A. ATKINS, *DICTIYOTA DICHOTOMA* 301
- FIG. 175 G. DUCHENNE DE BOULOGNE, *MÉCANISME*
DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE 301
- FIG. 176 G. DUCHENNE DE BOULOGNE, *MÉCANISME*
DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE 301
- FIG. 177 M. DU CAMP, IBSAMBOUL, *COLOSSE*
MÉDIAL (ENFOUI) DU SPÉOS DE PHRÈ 301
- FIG. 178 J. B. GREENE, *LE NIL FACE À LA MONTAGNE*
THÉBAÏNE 301
- FIG. 179 J. NASMYTH & J. CARPENTER, *NORMAL*
LUNAR CRATER 303
- FIG. 180 F. KHNOFF, *BRUGES-LA-MORTE* 311
- FIG. 181 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LAC*
D'AMOUR, p.151 311
- FIG. 182 F. KHNOFF, *LE LAC D'AMOUR* 311
- FIG. 183 F. KHNOFF, *SOUVENIR DE BRUGES, L'ENTRÉE*
DANS LE BÉGUINAGE 311
- FIG. 184 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LE*
[PONT ET LE] BÉGUINAGE ET L'ÉGLISE
[CATHÉDRALE] ST-SAUVEUR, p.155 311
- FIG. 185 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LAC*
D'AMOUR, p.231 319
- FIG. 186 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LA*
PORTE DORÉE, p.115 319
- FIG. 187 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LE*
[PONT ET LE] BÉGUINAGE ET L'ÉGLISE
[CATHÉDRALE] ST-SAUVEUR, p.155 319
- FIG. 188 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LA*
CHAPELLE DU SAINT-SANG, p.183 321

- FIG. 189 G. RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, RUE FLAMANDE*, p.191 321
- FIG. 190 G.RODENBACH, *BRUGES-LA-MORTE, LE BEFRROI*, p.91 321
- FIG. 191 E. ATGET, *AU TAMBOUR, QUAI DE LA TOURNELLE* 333
- FIG. 192 E. ATGET, *CORSETS. BOULEVARD DE STRASBOURG* 333
- FIG. 193 E. ATGET, *AVENUE DES GOBELINS* 333
- FIG. 193 E. ATGET, *MAGASIN, AVENUE DES GOBELINS*, 333
- FIG. 194 J.-A. BOIFFARD, *NADJA*, "HÔTEL DES GRANDS HOMMES", p.21 337
- FIG. 195 J.-A. BOIFFARD, "HÔTEL DES GRANDS HOMMES", 1928 337
- FIG. 196 J.-A. BOIFFARD, *NADJA*, "LES MOTS BOIS-CHARBON...", p.28 337
- FIG. 197 MAN RAY, *NADJA*, "JE REVOIS MAINTENANT DESNOS...", p.31 337
- FIG. 198 G. BRAQUE, *NADJA*, "HOMME À LA GUITARE", p.127 340
- FIG. 199 G. BRAQUE, *HOMME À LA GUITARE*, 1911-12 340
- FIG. 200 M. ERNST, *NADJA*, "MAIS LES HOMMES N'EN SAURONT RIEN...", p.130 340
- FIG. 201 M. ERNST, *LES HOMMES N'EN SAURONT RIEN*, 1923 340
- FIG. 202 P. UCCELLO, *NADJA*, "MIRACLE DE L'HOSTIE PROFANÉE", p.93 341
- FIG. 203 P. UCCELLO, *MIRACLE DE L'HOSTIE PROFANÉE*, 1467-68 341
- FIG. 204 *NADJA*, "JE T'AIME... JE T'AIME...", p.154 342
- FIG. 205 MAN RAY, *NADJA*, "PAUL ÉLUARD...", p.28 347
- FIG. 206 MAN RAY, *NADJA*, "QUELQUES JOURS PLUS TARD, BENJAMIN PERET ÉTAIT LÀ...", p.32 347
- FIG. 207 *NADJA*, "SES YEUX DE FOUGÈRE...", p.108 347
- FIG. 208 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE* 350
- FIG. 209 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.5 352
- FIG. 210 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.11 352
- FIG. 211 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.15 352
- FIG. 212 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.20 352
- FIG. 213 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.55 352
- FIG. 214 *DÉTECTIVE*, N°144, COUVERTURE 354
- FIG. 215 *VU*, N°124, COUVERTURE 354
- FIG. 216 *VU*, N°158, COUVERTURE 355
- FIG. 217 SIMENON & KRULL, *SING SING OU LA MAISON DES TROIS MARCHES* 355
- FIG. 218 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.15 357
- FIG. 219 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.52 357
- FIG. 220 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.41 357
- FIG. 221 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.91 360
- FIG. 222 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.68 360
- FIG. 223 J. M. CAMERON, *LA PRIÈRE ET LA LOUANGE* 361
- FIG. 224 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.25 361
- FIG. 225 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, 4^{ÈME} DE COUVERTURE 364
- FIG. 226 *DÉTECTIVE*, N°172, COUVERTURE 369
- FIG. 227 *DÉTECTIVE*, N°182, COUVERTURE 369
- FIG. 228 *DÉTECTIVE*, N°74, COUVERTURE 369
- FIG. 229 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.7 370
- FIG. 230 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.114 378
- FIG. 231 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.116 378
- FIG. 232 SIMENON & KRULL L, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.117 378
- FIG. 233 SIMENON & KRULL, *LA FOLLE D'ITTEVILLE*, p.118 378
- FIG. 234 *MINUIT*, REVUE, 1^{ER} NUMÉRO, COUVERTURE 398
- FIG. 235 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.62 418
- FIG. 236 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.53 430
- FIG. 237 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.63 430
- FIG. 238 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.1 430
- FIG. 239 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.98 430
- FIG. 240 PLISSART & PEETERS, *PRAGUE*, p.42 439
- FIG. 241 PLISSART & PEETERS, *PRAGUE*, p.42 439

- FIG. 242 PLISSART & PEETERS, *PRAGUE*, p.43 439
- FIG. 243 PLISSART & PEETERS, *PRAGUE*, p.43 439
- FIG. 244 PLISSART & PEETERS, *LE MAUVAIS ŒIL*, p.13 446
- FIG. 245 PLISSART & PEETERS, *LE MAUVAIS ŒIL*, p.17 446
- FIG. 246 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.27 446
- FIG. 247 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.29 446
- FIG. 248 PLISSART & PEETERS, *AUJOURD'HUI* p.174 446
- FIG. 249 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.34 446
- FIG. 250 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.50 448
- FIG. 251 PLISSART & PEETERS, *FUGUES*, p.15 449
- FIG. 252 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.57 449
- FIG. 253 M.-F. PLISSART, *AUJOURD'HUI*, p.103 449
- FIG. 254 M. DURAS, *DÉTRUIRE, DIT-ELLE* 455
- FIG. 255 A. RESNAIS, *HIROSHIMA MON AMOUR* 455
- FIG. 256 H. COLPI, *UNE AUSSI LONGUE ABSENCE* 455
- FIG. 257 A. RESNAIS, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* 457
- FIG. 258 ROBBE-GRILLET, *L'IMMORTELLE* 458
- FIG. 259 A. RESNAIS, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* 465
- FIG. 260 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.17 465
- FIG. 261 A. RESNAIS, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* 465
- FIG. 262 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.13 465
- FIG. 263 A. RESNAIS, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* 465
- FIG. 264 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.16 465
- FIG. 265 SCHUITEN & PEETERS, *L'ENFANT PENCHÉE* 471
- FIG. 266 B. PEETERS, *ÉCRIRE L'IMAGE*, COUVERTURE 471
- FIG. 267 *BOYS OWN PAPER* 472
- FIG. 268 *MAD* 472
- FIG. 269 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.43 474
- FIG. 270 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.44 474
- FIG. 271 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.45 474
- FIG. 272 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.25-26 475
- FIG. 273 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.37-38 475
- FIG. 274 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.20 476
- FIG. 275 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.84 476
- FIG. 276 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.99 476
- FIG. 277 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.16 478
- FIG. 278 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.20 478
- FIG. 279 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.22 478
- FIG. 280 M. VAUGHN-JAMES, *LA CAGE*, p.110-111 478
- FIG. 281 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.72 478
- FIG. 282 PLISSART & PEETERS, *DROIT DE REGARDS*, p.13 478
- FIG. 283 M.-F. PLISSART, *AUJOURD'HUI*, p.12 487
- FIG. 284 *PARFUM D'AMNÉSIUM* 490
- FIG. 285 *PERFUME AMNESICO* 490
- FIG. 286 M.-P. NÈGRE & J.-M. MARIOU, *LE GOÛT AMER DE L'EAU*, 491
- FIG. 287 R. ALLARD & DELACORTA, *CHAMBRE NOIRE* 491
- FIG. 288 K. TAHARA & J. KELMAN, *LABYRINTHE* 492
- FIG. 289 X. LAMBOURS & D. DAENINCKX, *LA CICATRICE* 492

ANNEXES

Ouvrages en format numérique

- RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, 1892
- BRETON, Nadja, 1928
- SIMENON & KRULL, *La Folle d'Itteville* 1931
- PLISSART & PEETERS, *Correspondance*, 1981
- PLISSART & PEETERS, *Fugues*, 1983
- PLISSART & PEETERS, *Fugues*, Carnet 1983
- PLISSART & PEETERS, *Droit de regards*, 1985
- PLISSART & PEETERS, *Droit de regards*, Carnet 1985
- PLISSART & PEETERS, *Prague*, 1985
- PLISSART & PEETERS, *Le Mauvais œil*, 1986

Index des noms cités

A

ADORNO, Theodor W., 51, 54, 66, 77, 508
 ALLARD, Roland, 74, 490, 502
 ALLARD, Yvon, 74, 75, 506
 ALLOWAY, Lawrence, 173, 498
 AMELUNXEN, Hubertus van, 303, 304, 305, 306, 499
 AMSELLEM, Guy, 491, 502
 ARNAUD, Noël, 49, 73, 502, 506
 ARROUYE, Jean, 497
 ARTIAGA, Loïc, 77, 78, 504, 506
 ASSOULINE, Pierre, 363, 364, 503
 ASTRUC, Alexandre, 454, 507
 ATKINS, Anna, 300, 301, 499
Attaque (revue), 37, 500
 AVELOT, Marc, 240, 470, 506

B

BADGER, Gerry, 304, 497
 BAETENS, Jan, 29, 33, 42, 45, 46, 50, 58, 62, 79, 84, 92, 94, 95, 96, 102, 104, 105, 113, 120, 136, 185, 187, 240, 244, 245, 279, 280, 282, 399, 405, 406, 407, 411, 441, 470, 497, 500, 501, 503, 504, 506, 507
 BALDESSARI, John, 174
 BARTHES, Roland, 54, 85, 117, 118, 132, 133, 136, 206, 316, 392, 394, 397, 401, 425, 433, 434, 442, 445, 472, 497, 503, 508

BAUDELAIRE, Charles, 327, 497
 BENESVYS, Monique, 45, 501
 BENJAMIN, Walter, 54, 69, 294, 336, 344, 345, 346, 393, 394, 395, 452, 497, 503
 BERGAUD, Jacques, 243, 499
 BERGER, John, 135, 136, 498
 BERNIER, Philippe, 334
 BERTRAND, Alain, 358, 497, 505
 BERTRAND, Jean-Pierre, 307, 308, 309, 312, 351
 BLANCHARD, Gérard, 33, 41, 48, 49, 501
 Blanquart-Évrard (édition), 302
 BOIFFARD, Jacques-André, 335, 336, 343
 BOLTANSKI, Christian, 133, 174, 404, 427
 BONNET, Marguerite, 346, 348, 505
 BORGES, Jorge Luis, 247, 385, 445, 447, 448, 504
 BOURDIEU, Pierre, 59, 72, 398, 508
 BOYER, Alain-Michel, 75, 108, 109, 506
 BRAQUE, Georges, 339, 340, 342
 BRAUN, Marta, 298, 300, 497
 BRETON, André, 141, 330, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 374, 375, 385, 409, 503, 505

Bruges-la-Morte (1892), 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 334, 350, 351, 352, 356, 372, 373, 374, 379, 409, 410, 421, 438, 441
 BRUNET, François, 497
 BRUNI CIRO, Giordano, 497
 BUISINE, Alain, 498
 BURGIN, Victor, 132, 508

C

CAHU, Théodore, 329
 CAHUN, Claude, 335, 380
 CALLE-GRUBER, Mireille, 497
 CAMERON, Julia Margareth, 292, 325, 326, 360, 361, 424
 CAMPANY, David, 497
 CARPENTER, James, 302, 303, 323, 499
 CARTIER-BRESSON, Henri, 296, 405, 427, 447, 497
 CARTIGNY, Charles, 157, 508
 CAUJOLLE, Christian, 499
Chausse-trappes (1981), 66, 135, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 286, 404, 460
 CHEROUX, Clément, 322, 497
 CHIROLLET, Jean-Claude, 33, 39, 40, 47, 48, 49, 62, 85, 86, 90, 92, 93, 98, 103, 104, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 461, 501
 CLAEYS, Jean-Claude, 86, 506
 CLÉDER, Jean, 454, 507
 COLPI, Henri, 137, 456, 507

Confidences (revue), 39, 41, 52, 88, 114, 500
 CORONEL, Florence, 507
Correspondance (1981), 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 159, 161, 162, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 188, 190, 203, 268, 279, 403, 404, 413, 438
 COUEGNAS, Daniel, 64, 72, 73, 75, 77, 78, 506

D

DAGUERRE, Louis-Jacques Mandé, 320
 DAMIANI, Damiano, 80, 91, 500
 DAMISCH, Hubert, 497
 DAVAL, Jean-Luc, 497
 DEBAT, Michelle, 499
 DEBORD, Guy, 66, 508
 DECOURCELLES, Pierre, 508
 Del Duca (éditions), 125
 DELACORTA, 502
 DELAUNOIS, Alain, 366, 503
 DELLA CORTE, Carlo, 62, 506
 DERRIDA, Jacques, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 256, 265, 274, 275, 276, 277, 397, 402, 418, 419, 432, 433, 434, 435, 437, 445, 447, 450, 472, 501, 502, 508
 DESNOS, Robert, 336, 338, 346, 375
Déetective (revue), 354, 355, 357, 369, 370, 500
 Détruire dit-elle (1969), 455

Droit de regards (1985), 67, 136, 224, 226, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 255, 256, 259, 261, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 283, 284, 285, 380, 391, 409, 410, 412, 413, 417, 418, 419, 422, 428, 431, 432, 434, 435, 437, 440, 445, 447, 450, 451, 459, 460, 463, 464, 466, 467, 470, 475, 476, 501
 DROIT, Roger-Pol, 433, 434, 508
 Du CAMP, Maxime, 302, 499
 DUBOIS, Jacques, 365
 DUBOIS, Philippe, 128, 206, 365, 366, 497, 503
 DUCHENNE de BOULOGNE, Guillaume B., 302, 499
 DUCROT, Oswald, 508
 DUGAST-PORTES, Francine, 504
 DURAND, Régis, 497, 503
 DURAS, Marguerite, 227, 391, 401, 427, 453, 455, 456, 507
 DUVERT, Tony, 413, 505

E

EDWARDS, Paul, 69, 70, 71, 304, 312, 315, 316, 317, 318, 320, 326, 332, 351, 408, 410, 505, 508
 EISENSCHLITZ, Bernard, 184
 EISNER, Will, 109, 110, 111, 448, 506

ERNST, Max, 334, 339, 342, 346

F

FABER, Dominique, 484, 501
 FAGES, Jean-Baptiste, 47, 508
 FARRÈRE, Claude, 355, 362, 498
 FAUCON, Bernard, 123, 499
 Femmes d'Aujourd'hui (revue), 41, 500
 FEUILLADE, Louis, 453, 507
Fluide Glacial (revue), 88, 89
 FOGLE, Douglas, 497
 FRIEDMANN, Georges, 50, 51, 54, 501, 508, 509
 FRIZOT, Michel, 292, 308, 332, 497, 500
Fugues (1983), 67, 175, 187, 188, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 249, 252, 256, 261, 270, 278, 279, 284, 285, 363, 380, 404, 410, 413, 416, 417, 423, 435, 436, 445, 449, 459, 476

G

GABILLET, Jean-Paul, 75, 76, 506
 GAMBONI, Dario, 325, 504
 GENETTE, Gérard, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 242, 504
 GERZ, Jochen, 171, 172, 393, 499

GETTE, Paul-Armand, 171, 172, 499

GIET, Sylvette, 33, 39, 41, 42, 46, 50, 51, 52, 53, 58, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 81, 83, 95, 104, 114, 118, 125, 388, 501

GILBERT & GEORGE, 393, 499

GILBERT, Pierre, 47, 393, 499, 509

GONZALES, Ana, 42, 45, 46, 62, 94, 95, 185, 441, 497, 501

GOTLIB, Marcel, 88

GOTTHELF, Jeremias, 395

GRASSIN, Jean-Marie, 503

GRAY, Michael, 497

GREENE, John B., 302, 499

GRITTI, Jules, 54, 58, 501, 502, 509

GRIVEL, Charles, 92, 98, 100, 102, 113, 306, 498, 504

GROENSTEEN, Thierry, 402, 470, 474, 476, 477, 506, 509

GROJNOWSKI, Daniel, 112, 307, 308, 309, 312, 351, 441, 498, 505

GROSSER, Felix, 157, 158, 509

H

HALFON, Samy, 456, 458, 459

HAPKEMEYER, Andreas, 117, 441, 503

Hara-Kiri (revue), 88

HAUMONT, Jacques, 350, 355, 356, 362, 363, 364, 365

HEBEL, Johan Peter, 395

HERGÉ, 212, 397, 402, 451, 472

Hiroshima mon amour (1959), 456

HITCHCOCK, Alfred, 212, 268, 269, 385, 451, 460, 507

HORKHEIMER, Max, 51, 54, 66, 77, 508

HUBERT, Étienne-Alain, 334

HUBERT, Étienne-Alain, 505

HUBERT, Renée Riese, 342, 344, 504

I

Intimité (revue), 33, 39, 52, 56, 114, 139, 500

J

J. Lévy & Cie, 312

JAMES, Henri, 69, 70, 269, 302, 323, 490, 499, 502

JOLY, Martine, 130, 509

K

KEIM, Jean A., 509

KELMAN, James, 502

KESSEL, Joseph, 355

KHNOPFF, Fernand, 310, 312, 324

KOBRY, Yves, 111, 501

KRÜGER, Reinhard, 131, 509

KRULL, Germaine, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 377, 379, 380, 498, 499, 506

L

L'Année dernière à Marienbad (1961), 100, 101, 102, 391, 457, 458, 459, 462, 466

L'Heure du nègre (1932), 358, 359

La Bibliothèque de Villers (1980), 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 189, 208, 212, 391, 399

La Cage (1975), 400, 451, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477

La Folle d'ltteville (1931), 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 379, 380, 409, 421

La Mafia (revue), 37, 68, 177, 500

LACASSIN, Francis, 49, 73, 97, 358, 502, 506, 507, 508

LACHMAN, Edward, 23, 66, 135, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 189, 286, 404, 461, 502

LAMBOURS, Xavier, 490, 500, 502

LAURICHESSE, Jean-Yves, 504

LE GAC, Jean, 133, 172, 174, 188, 393, 404, 425, 427, 499

Le Mauvais œil (1986), 67, 224, 226, 278, 280, 281, 284, 285, 380, 391, 417, 423, 435, 437, 449, 477

LÉANDRI, Bruno, 88, 500

LEENAERTS, Danielle, 497

LEVINE, Elieba, 23, 66, 177, 179, 180, 286, 502

LILIEN, Anne-Marie, 67, 501

L'Immortelle (1971), 100, 101, 457, 458, 459

LINDON, Jérôme, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 227, 229, 233, 286, 397, 398, 412

LIVINGSTON, Marco, 497

LOEWER, Barry, 434, 435, 509

LORRAIN, Jean, 71, 505

LOUVEL, Liliane, 498

M

MAC ORLAN, Pierre, 362

MAN RAY, 332, 335, 338, 343,
346, 358, 375

MANINI, Miriam, 95, 501

MANSUY, Michel, 429, 443,
444

MAREY, Étienne Jules, 298

Marianne (revue), 358, 359

MARKER, Chris, 507, 508

MÉAUX, Danièle, 94, 360, 497,
498, 505

MEIZEL, Laureline, 501

MÉLON, Marc, 292, 497

MESSAGER, Annette, 171, 172,
404, 499

MICHALS, Duane, 48, 49, 135,
497

Minuit (éditions de), 59, 66,
67, 100, 102, 176, 177,
184, 185, 186, 187, 188,
189, 280

MINUIT, Marion, 484, 501

MCEGLIN-DELCROIX, Anne,
172, 173, 174, 392, 393,
425

MOHR, Jean, 135, 136, 498

MOLLIER, Jean-Yves, 78, 504

MONTANDON, Alain, 129,
130, 131, 132, 133, 503,
509

MONTIER, Jean-Pierre, 498

MORAND, Paul, 362, 363, 498

MOREAS, Jean, 324

MORGAN, Harry, 470, 506

MUYBRIDGE, Eadweard, 298,
299, 300, 499

N

Nadja (1928), 141, 330, 331,
334, 335, 336, 337, 338,
339, 341, 342, 343, 344,
345, 346, 347, 348, 350,
351, 352, 354, 356, 372,
373, 374, 375, 379, 409,
410, 421, 441

NASMYTH, James, 302, 303,
323, 499

NÈGRE, Marie-Paule, 502

NERLICH, Michael, 129

NERVAL, Gérard (de), 361, 498

NESBIT, Molly, 332, 500

Neurdein Frères, 312

Nilsson (éditions), 70, 71, 304,
305, 308

NODIER, Charles, 395

Nous Deux (revue), 21, 33, 38,
39, 41, 42, 45, 50, 51, 52,
53, 56, 58, 61, 62, 63, 64,
67, 68, 83, 95, 98, 104, 114,
118, 125, 138, 139, 388,
389, 491, 500, 501, 508

Nouveau Roman, 63, 170, 175,
176, 184, 185, 187, 190,
224, 279, 286, 385, 386,
387, 388, 389, 390, 391,
392, 396, 397, 398, 399,
400, 401, 408, 410, 411,
413, 414, 415, 416, 420,
421, 422, 423, 425, 426,
427, 428, 429, 431, 432,
433, 434, 440, 442, 443,
444, 450, 451, 452, 454,
459, 460, 462, 466, 467,
469, 470, 471, 472, 473

O

Offenstadt Frères (éditions),
305, 308

OLLIER, Claude, 400, 413, 505

OPLATKA, Hans, 358

ORTEL, Philippe, 317, 498, 500

OuLiPo, 63, 170

P

PAGANO, Christian, 47, 508

Paras (revue), 37, 68, 500

PARR, Martin, 304, 497

PEETERS, Benoît, 67, 135, 143,
145, 147, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 161,
162, 163, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 188, 189, 190,
192, 194, 196, 197, 198,
199, 203, 204, 206, 208,
210, 212, 213, 214, 215,
218, 219, 224, 225, 226,
228, 229, 233, 237, 238,
255, 259, 262, 268, 278,
280, 281, 282, 283, 284,
285, 396, 399, 400, 402,
403, 405, 406, 407, 411,
412, 438, 441, 447, 470,
471, 474, 487, 489, 500,
501, 504, 505, 506, 507,
509

PELLERIN, Gilles, 162, 504

PEREC, Georges, 273, 274,
276, 504, 505

Phototexte (coll.), 364, 365

PIJAUDIER, Joëlle, 132, 508

PLISSART, Marie-Françoise, 67,
135, 143, 145, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153,
154, 161, 170, 171, 172,
173, 174, 175, 188, 189,
190, 192, 194, 196, 197,
198, 199, 203, 204, 206,
210, 213, 214, 215, 218,
219, 224, 225, 226, 227,

228, 232, 259, 262, 268,
278, 280, 281, 282, 283,
284, 285, 403, 405, 406,
407, 411, 438, 447, 489,
500, 501, 502
POE, Edgar Allan, 277, 505

R

RABB, Jane M., 499
REDA, Stefano, 91, 500
REJLANDER, Oscar G., 292,
294, 326
RESNAIS, Alain, 100, 101, 102,
391, 451, 456, 457, 458,
459, 462, 463, 464, 468,
507, 508
RICARDOU, Jean, 188, 189,
401, 414, 415, 421, 423,
426, 429, 440, 442, 443,
444, 504, 505
ROBBE-GRILLET, Alain, 66, 78,
100, 101, 102, 103, 182,
185, 186, 187, 188, 189,
212, 286, 385, 391, 398,
400, 401, 402, 416, 422,
425, 426, 427, 429, 432,
433, 440, 443, 451, 453,
456, 457, 458, 459, 460,
461, 462, 463, 464, 467,
469, 472, 502, 504, 505,
507, 508
ROBINSON, Henry Peach, 292,
294, 326, 360, 424
RODENBACH, Georges, 307,
308, 309, 310, 312, 313,
314, 315, 316, 317, 318,
322, 323, 326, 329, 330,
349, 351, 352, 353, 373,
385, 409, 505
ROTH, Andrew, 500
ROUSSE, Georges, 123, 500
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 152

S

SAINT-MICHEL, Serge, 33, 34,
37, 39, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 49, 51, 56, 57, 63,
64, 66, 67, 68, 107, 113,
442, 502
SARRAUTE, Nathalie, 389, 401,
440, 451, 467, 504
Satanik (revue), 48, 49, 68,
177, 500
SCHAEFFER, Jean-Marie, 497,
508
SCHOPENHAUER, Arthur, 330,
509
SCHUITEN, François, 226, 402,
471, 506
SCOTT, Clive, 497
SERRA, Hubert, 500
SHAPIRO, Meyer, 119, 123,
503
SIMENON, Georges, 349, 350,
353, 354, 355, 356, 357,
358, 359, 360, 361, 362,
363, 364, 365, 366, 367,
368, 369, 370, 371, 379,
380, 385, 409, 499, 500,
505, 506
SIMON, Claude, 185, 189, 212,
385, 399, 400, 401, 402,
406, 413, 419, 427, 440,
442, 505
SIMONIN, Anne, 185, 504
SOHET, Philippe, 79, 85, 86,
90, 502
SONTAG, Susan, 497
SOULAGE, François, 127, 497
SOUPAULT, Philippe, 335
SPEHNER, Norbert, 74, 75, 506
STATTLER, Warren, 88, 500
SUARÈS, André, 362, 499

SULLEROT, Évelyne, 33, 34, 41,
42, 45, 49, 54, 55, 57, 59,
60, 61, 62, 66, 67, 71, 74,
76, 243, 502, 509

T

TAHARA, Keiichi, 502
TAKODJERAD, Bruno, 484, 501
TALBOT, Henry Fox, 292, 300,
500
TAMISIER, Marc, 497
TEULÉ, Jean, 86, 506
The Park (1972), 469
The Projector (1971), 469
THELOT, Jérôme, 499
TÖPFFER, Rodolphe, 80, 402,
451, 468, 506
TORTEL, Jean, 49, 73, 74, 502,
506

U

UCCELLO, Paolo, 341, 342, 374
Une aussi longue absence
(1961), 456
Une autre façon de raconter
(1981), 135

V

VAN ROSSUM-GUYON,
Françoise, 504
VAUGHN-JAMES, Martin, 386,
400, 401, 451, 467, 469,
470, 471, 472, 473, 474,
476, 477, 507
VAUTRIN, Jean, 86, 138, 506
VERCHEVAL-VERVOORT,
Jeanne, 358, 497
VEYNE, Paul, 509
VINEL, Nicolas, 159, 509
Voilà (revue), 317, 355, 358,
359

Vu (revue), 354, 355, 357, 358,
499, 500, 506

W

WELLEK, René, 324, 504

Y

YANOSHEVSKY, Galia, 425, 504
Yellow Now (éditions), 144,
145, 171, 172